В. С. Серова. КАК РОС МОЙ СЫН

В. С. Серова

КАК РОС МОЙ СЫН

ВАЛЕНТИНА СЕМЕНОВНА
СЕРОВА

ХУДОЖНИК РСФСР.

КАК РОС МОЙ СЫН

•

ЗАПИСИ О СЫНЕ В МЕМУАРАХ О МУЖЕ

•

В. А. СЕРОВ В ПИСЬМАХ МАТЕРИ

•

ВОСПОМИНАНИЕ ОБ ИЗЛЮБЛЕННОМ ПАРИЖСКОМ АТЕЛЬЕ СЕРОВА LA CHAPELLE

ЛЕНИНГРАД · 1968

Составитель и научный редактор
И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙН

Статьи и комментарии
И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙНА и В. А. САМКОВА

СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ

В настоящем издании читатель познакомится с воспоминаниями о великом русском художнике Валентине Александровиче Серове, написанными его матерью. Это единственный в своем роде документ, равного которому не существует во всей мемуарной литературе, посвященной представителям русского изобразительного искусства. Исключительная ценность воспоминаний В. С. Серовой прежде всего в том, что в них с редкой объективностью описываются детские и юношеские годы ее сына. Без этих воспоминаний мы очень мало знали бы о самом важном в жизни молодого Серова — о годах его становления как живописца. К тому же этот ценнейший мемуарный источник благодаря своей почти документальной точности во многом помогает нам увидеть личность Серова как художника и гражданина. Достоинством воспоминаний В. С. Серовой является и то, что они написаны превосходным литературным языком.

Печатаемые в первом разделе настоящего издания мемуары В. С. Серовой появились более полувека назад, в 1914 году, в Петербурге под заглавием «Как рос мой сын» в ее книге «Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович». Эти воспоминания были весьма положительно оценены современниками (ниже, в статье о В. С. Серовой, цитируются на стр. 24—27 некоторые из тогдашних печатных отзывов). Но с того времени воспоминания ни разу не переиздавались, а сама книга Серовой давно стала библиографической редкостью, и теперь лишь специалисты-искусствоведы знают ее. Нам удалось разыскать в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки в Москве рукопись с правкой В. С. Серовой. Это обстоятельство позволило привести авторский текст в более полном виде.

В нашем издании воспоминания печатаются с незначительными редакционными исправлениями; восстановление (по рукописи) купюр, сделанных в издании 1914 года, произведено в подстрочных примечаниях, а в некоторых случаях непосредственно в тексте. Редактор не счел себя вправе корректировать авторский текст в тех местах, где мемуаристка допускает ошибки памяти, говоря о возрасте своем или сына (стр. 54, 59, 60, 63, 65), — необходимо иметь это в виду при чтении книги.

В приложении даются записи Валентины Семеновны о сыне из другого раздела ее мемуаров «Александр Николаевич Серов. Праздники и будни в нашей совместной

жизни» (в той же книге издания 1914 года). В этих записях облик мальчика Серова дополняется еще рядом ярких штрихов.

В следующем приложении впервые публикуются отрывки из неизданных писем В. С. Серовой, в которых говорится о Валентине Александровиче. В результате ознакомления с содержанием многочисленных писем В. С. Серовой, которые нам удалось обнаружить, оказалось, что свыше пятидесяти из них содержат интересные сведения о нем за различные периоды жизни — начиная с детства и до конца дней.

Второй раздел настоящего издания составляет статья, написанная Валентиной Семеновной к четырехлетию со дня смерти сына. Она называется «К годовщине кончины В. А. Серова <...> Воспоминание об излюбленном его парижском ателье La chapelle». Опубликованная в 1915 году в одной московской газете, эта статья с тех пор ни разу не перепечатывалась и осталась не известной исследователям творчества Серова. Валентина Семеновна рассказала здесь о создании портрета Иды Рубинштейн, о том, как художнику было дорого и как много значило для него это новаторское произведение, принесшее столько волнений и неприятностей. Воспоминания эти — единственная попытка В. С. Серовой коснуться творчества сына в заключительный период его жизни.

Выдающимся человеком была и сама Валентина Семеновна. Недаром один из современников, говоря о Серовых, писал, что каждый из них был самостоятельной и почти равноценной личностью. Тот же мемуарист утверждал, что Валентине Семеновне были присущи замечательные человеческие качества и что она заняла бы центральное место в воспоминаниях мужа и сына, если бы они пережили ее (см. ниже, стр. 25). Это было сказано при жизни В. С. Серовой. Тем не менее в печати до сих пор не появилось о ней ни одного исследования, ни одной статьи, ни одного сообщения. Этим обстоятельством и была продиктована необходимость предпослать настоящему изданию воспоминаний В. С. Серовой статью о ней самой, о ее разносторонней деятельности на культурном и общественном поприще. В статье, основанной на многочисленных эпистолярных, документальных и мемуарных источниках, в значительной части ранее не публиковавшихся, дается характеристика жизненного пути и творческих устремлений этой многогранно одаренной женщины. Сама Серова однажды без ложной скромности заявила: «Бога ради, мерьте меня *моим* аршином, а не общепринятой меркой» (из письма к О. Г. Аксаковой от 3 сентября 1898 г. — Не издано; отдел рукописей ИРЛИ). Наша статья позволит читателю представить себе основные этапы жизни В. С. Серовой, ее неутомимую созидательную работу в различных областях культуры.

Впервые вводимые в научный оборот новонайденные материалы широко использованы и в комментариях к ее воспоминаниям. Комментарии могут показаться слишком подробными, но их содержательность вполне обоснована. Существующая литература о Серове, как, впрочем, и обо всех великих русских художниках, сводится в лучшем случае к изучению их творческой биографии. Что же касается среды, в которой рос молодой Серов, его ближайшего окружения, то этому в исследованиях уделяется очень мало внимания. Между тем в жизни Серова-юноши многие из тех выдающихся людей, в кругу которых зрел его талант и формировались его моральные качества, имели

большое и положительное значение. Поэтому никак нельзя было ограничиться лишь несколькими фразами о каждом из них. Репин говорил об этих людях: «Исключительной, огромной просвещенностью в деле искусства обладал весь тот круг, где Серову посчастливилось с детства вращаться. И то значение, какое имел для искусства его отец, и та среда, где жила его мать, — все способствовало выработке в нем безупречного вкуса» (Репин, стр. 345). Но не только деятели культуры были в числе друзей и знакомых А. Н. и В. С. Серовых. На протяжении всей своей жизни Валентина Семеновна самым тесным образом соприкасалась с людьми передовых общественных воззрений, участниками революционного движения. Именно поэтому с малых лет Серов имел возможность общаться с ними. Вот почему их самоотверженная борьба с царским деспотизмом самым благотворным образом повлияла на политические взгляды Серова. Свыше тридцати человек так называемых «политически неблагонадежных» были в большей или меньшей степени близко знакомы с Серовым. Впервые выявленные нами в делах Департамента полиции сведения об этих людях позволяют установить большой размах его связей с революционно настроенными людьми. Здесь прежде всего следует отметить тот немаловажный факт, что сама Валентина Семеновна из-за своей деятельности на общественном поприще подвергалась полицейскому и административному произволу. Другие люди из окружения Серова, которые появляются на страницах воспоминаний и писем его матери, — М. А. Быкова, А. С. Симонович, М. К. Бларамберг, Н. Н. Коган (Друцкая-Соколинская), В. В. Еропкин, В. И. Немчинов, Н. П. Литвинов, Э. Фронштейн, В. Д. Дервиз, П. И. и Е. И. Гусевы — по многим своим качествам также замечательны.

Вот почему для того, чтобы читатель хотя бы в некоторой степени мог представить себе тех, кто входил в этот, говоря словами Репина, «круг» и кто составлял эту «среду», сыгравшую такую важную роль в жизни молодого Серова, необходимы были подробные сведения в комментариях.

Много нового читатель найдет в комментариях не только об этих людях, но и о В. С. Серовой, а также о самом художнике. Многолетние поиски документальных материалов велись нами в различных архивохранилищах нашей страны, а также в частных собраниях. Значительные результаты принесли обследования фондов Центрального государственного архива литературы и искусства, Центрального государственного архива Октябрьской революции и социалистического строительства, отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи, отдела рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, отдела рукописей Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки, отдела рукописей Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина, отдела рукописей Государственного Литературного музея, отдела письменных источников Государственного Исторического музея, Московского отделения архива Академии наук, а также собраний А. И. Ефимова и О. А. Серовой-Хортик. В Ленинграде удалось обследовать: отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, отдел рукописей Государственного Русского музея, Центральный государственный исторический архив, отдел рукописей Института русской литературы Академии

наук СССР. Неизданные материалы, извлеченные из этих архивохранилищ, помогли осветить историю жизни Валентины Семеновны, дали возможность по-новому истолковать некоторые эпизоды биографии Серова, устраняя одновременно ряд ошибок и неточностей в работах о художнике.

Из новонайденных материалов, относящихся непосредственно к Серову и до сих пор не публиковавшихся, в статьях и комментариях использованы его письма к Е. Г. Мамонтовой, В. Ф. Нувелю, И. Е. Репину, В. С. Серовой, Д. И. Толстому, Н. Ф. Финдейзену и М. С. Цетлин, письма к Серову И. С. Ефимова и К. Кёппинга, дневниковые записи К. К. Первухина, В. В. Переплетчикова и В. А. Теляковского, автобиографические заметки Б. А. Садовского и Д. И. Толстого, наброски воспоминаний И. С. Остроухова, воспоминания Г. Л. Гиршман, С. Д. Милорадовича и Н. В. Немчиновой-Жилинской (сестры Серова по матери), документы о пребывании Серова в Академии художеств. Приводятся сведения о Серове, извлеченные из неизданных писем его друзей — А. Н. Бенуа, Н. А. Бруни, К. А. Коровина, В. С. Мамонтова, И. С. Остроухова и И. Е. Репина, — адресованных третьим лицам. Интересные результаты дал просмотр множества — в том числе редких — печатных изданий, большую часть которых составляли малоизвестные газеты и журналы. Оттуда удалось, в частности, извлечь оставшиеся неизвестными исследователям, а потому совсем не использованные в литературе о Серове, отзывы критики о тех его произведениях, которые появлялись на выставках при жизни художника.

В числе впервые обнаруженных материалов, использованных в статье о В. С. Серовой и в комментариях к ее воспоминаниям, следует в первую очередь упомянуть о шестидесяти с лишним статьях, написанных ею и опубликованных на протяжении полувека — с 1865 по 1915 год — в различных печатных изданиях. В этих статьях она говорила о музыке, касалась вопросов, волновавших передовые круги русского общества того времени, выступала с воспоминаниями. Кроме того, отыскались пятнадцать рукописей В. С. Серовой, оставшихся, по-видимому, неизданными (перечень всех этих печатных и рукописных материалов дан в конце книги в разделе «Список литературных произведений В. С. Серовой»).

Ценные сведения о ее личности и деятельности содержатся в письмах В. С. Серовой, найденных в различных архивах страны и в частных собраниях. В числе ее адресатов — О. Г. Аксакова, Е. И. Апрелева, М. М. Антокольский, М. К. Бларамберг, А. А. Герке, Р. М. Глиэр, Л. Я. Гуревич, М. М. Ипполитов-Иванов, А. М. Керзин, Г. П. Кондратьев, Ф. А. Куманин, Е. Г. Мамонтова, Г. Г. Мекленбург-Стрелицкий, Н. К. Михайловский, Д. А. Оболенский, М. А. Оленина д'Альгейм, Н. А. Попов, П. М. Пчельников, А. С. Симонович-Бергман, М. Я. Симонович-Львова, Н. Ф. Соловьев, Ф. И. Стравинский, Л. Н. Толстой, П. М. Третьяков, Г. И. Успенский, А. С. Фаминцын, Н. Ф. Финдейзен, А. Б. Хессин, В. Н. Ходоровский, П. И. Чайковский, В. Г. Чертков, П. П. Чистяков, А. И. Чупров, П. И. Юргенсон, С. А. Юрьев. Интересные сведения о В. С. Серовой обнаружены в не изданных воспоминаниях ее внучки Т. К. Корчагиной, сестры А. С. Симонович, ее друзей Е. М. Аспиза и Н. Ф. Финдейзена.

В послесловии к очерку В. С. Серовой о создании портрета Иды Рубинштейн содержатся сведения об этой балерине и актрисе, получившей в свое время широкую по-

пулярность в Западной Европе. Портрет Иды Рубинштейн — быть может, самое известное из произведений Серова, созданных им в конце жизни, — остается тем не менее почти не изученным. Приводимые в послесловии неизданные и малоизвестные материалы раскрывают замысел этого портрета, его творческую историю.

Иллюстративный материал, помещенный в настоящем издании, подобран с таким расчетом, чтобы, за редкими исключениями, не повторять воспроизведений, появившихся в ранее вышедших книгах о Серове. Мы поставили себе задачей познакомить читателя с теми неизданными его работами, которые относятся к периодам жизни и творчества художника, освещенным в печатаемых в этой книге мемуарах и письмах В. С. Серовой.

В числе произведений художника, репродукции которых здесь даются, имеются и такие, оригиналы которых утрачены, другие были отысканы составителем в зарубежных музеях и частных собраниях — Франции, Англии и Швеции, и мы получили возможность впервые обнародовать их благодаря любезно переданным нам фотографиям с оригиналов. Особо интересными представляются работы Серова, относящиеся к различным периодам его творческой жизни, найденные у французских коллекционеров. Таким образом, подавляющая часть публикуемых в настоящем издании иллюстраций знакомит с картинами, портретами и зарисовками Серова, до сих пор остававшимися неведомыми не только широкой публике, но даже исследователям.

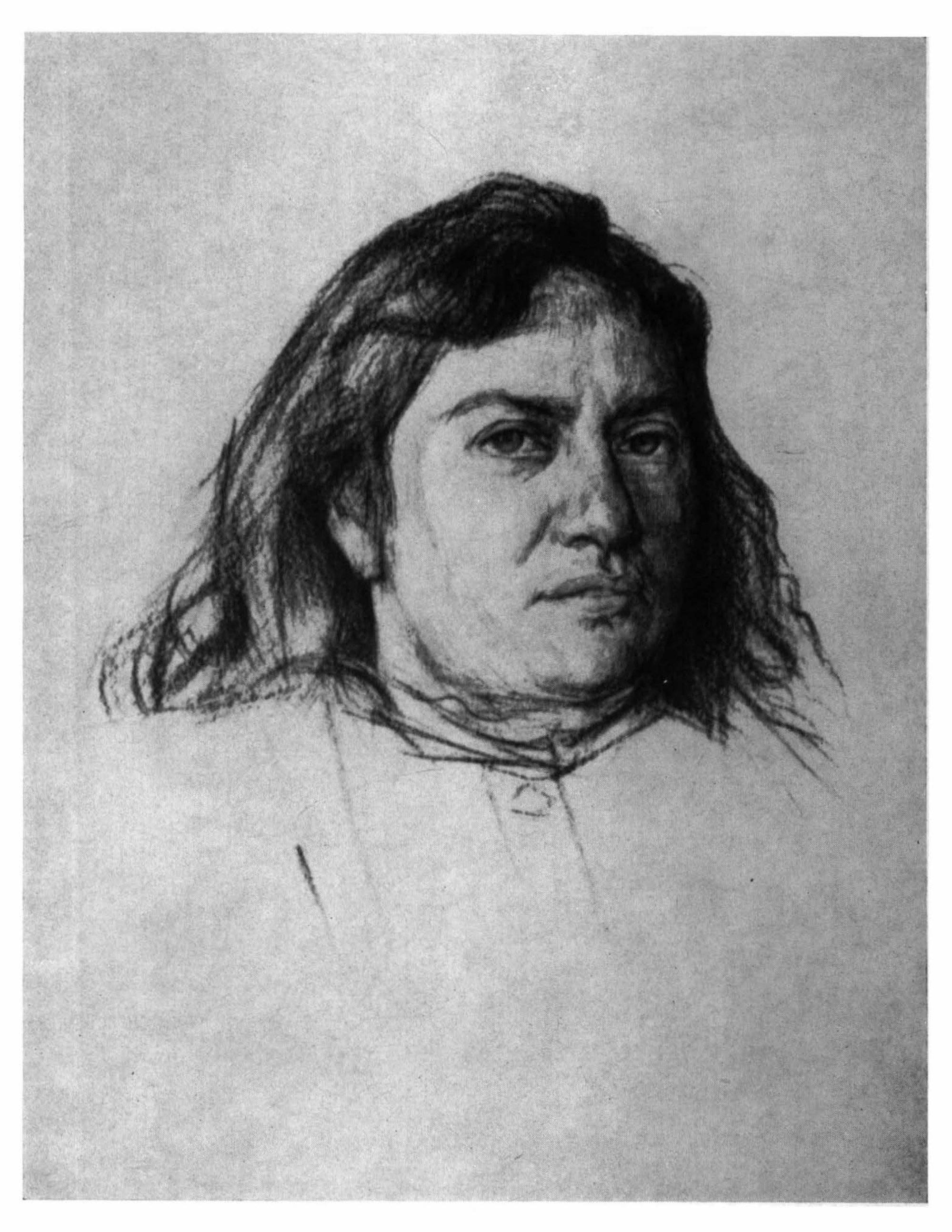
Таково содержание этой книги, из которой читатель получит почти исчерпывающее представление не только о детских и юношеских годах жизни великого русского художника, но и впервые сможет узнать о большом и славном жизненном пути его матери, авторе печатаемых здесь весьма содержательных мемуаров.

В заключение составитель выражает сердечную признательность всем тем, кто помог создать настоящую книгу. Без дружеского внимания названных ниже лиц нельзя было бы осуществить издание на такой широкой документальной основе неизданных или малоизвестных материалов, невозможно было бы впервые обнародовать так много до сих пор неведомых работ Серова. В этой связи, прежде всего, хочется поблагодарить внучку художника Ольгу Александровну Серову-Хортик и его племянника Адриана Ивановича Ефимова, предоставивших нам неизданные письма В. С. Серовой и другие ценные материалы. На все наши многочисленные запросы неизменно с предельным радушием откликалась Ольга Ивановна Гапонова, заведующая библиотекой Третьяковской галереи. Директор Центрального государственного архива литературы и искусства СССР Наталья Борисовна Волкова и заведующая отделом рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина Сарра Владимировна Житомирская делали все от них зависящее, чтобы облегчить наши — нередко весьма трудоемкие — поиски в этих архивохранилищах.

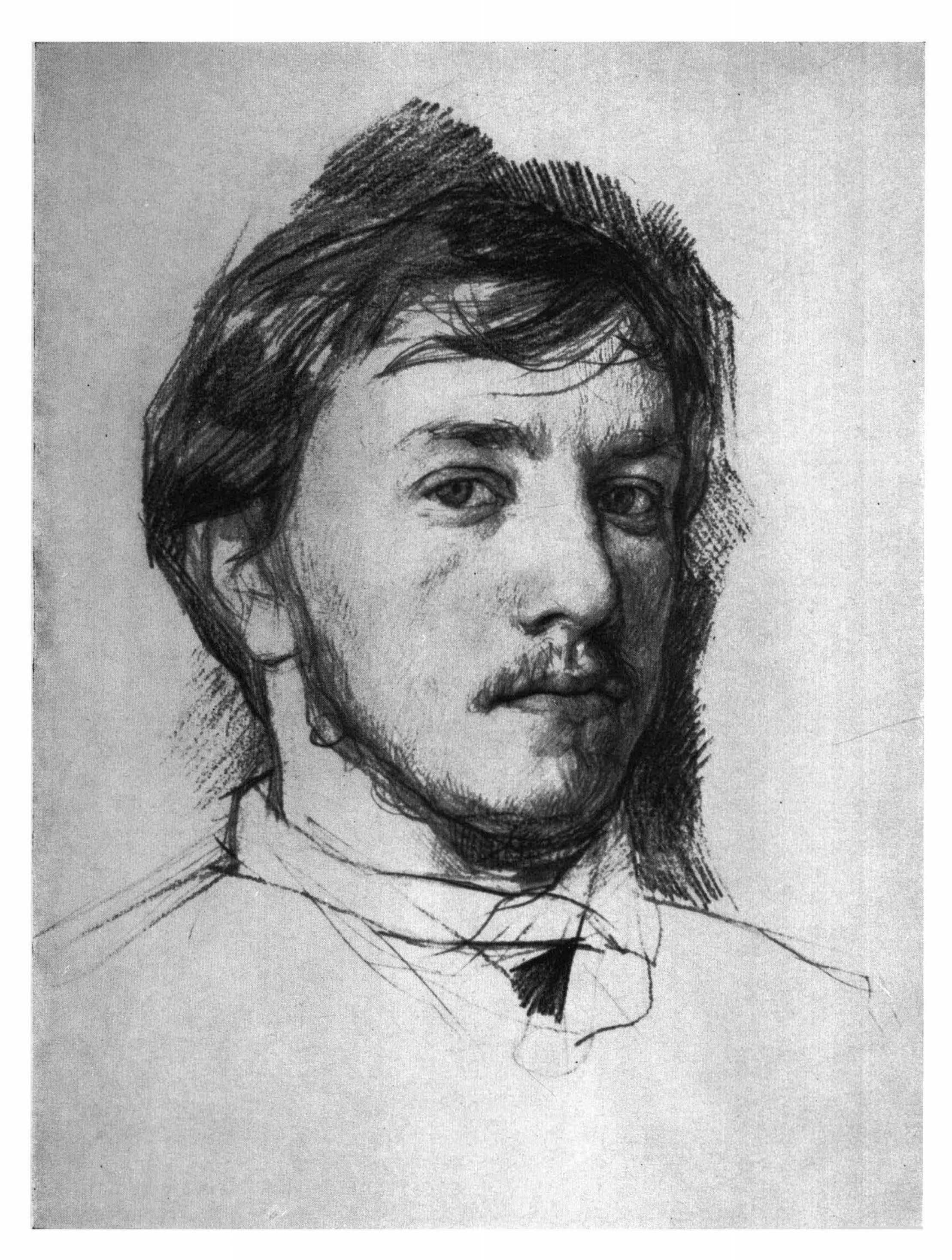
И конечно, мы не могли бы опубликовать в настоящем издании так много нового из зарубежных материалов, связанных с Серовым, если бы к нашим просьбам не отнеслись с душевной теплотой русские парижане: Семен Алексеевич Белиц, большой любитель и собиратель произведений русского искусства; Александра Григорьевна Бирчанская, унаследовавшая от своего мужа Захария Петровича — племянника И. И. Левитана — ряд полотен Серова; Генриетта Леопольдовна Гиршман, написавшая

по нашей просьбе воспоминания о Серове — авторе ряда великолепных ее портретов; Берта Ефимовна Попова, сохранившая и приумножившая первоклассную коллекцию картин и рисунков выдающихся русских художников, собранную ее покойным мужем Александром Александровичем; поэтесса Софья Юльевна Прегель, любезно предоставившая фотографии неизданных писем Серова; Сергей Ростиславович Эрнст, превосходный знаток русского изобразительного искусства, который указал интереснейшие работы Серова, находящиеся во Франции, и предоставил нам их фотографии.

Всем названным лицам — самое сердечное спасибо за оказанную помощь.



В. С. СЕРОВА. Рисунок. Начало 1880-х гг.



АВТОПОРТРЕТ. Рисунок. 1885.

ВАЛЕНТИНА СЕМЕНОВНА СЕРОВА

Ее музыкальная, литературная и общественная деятельность

Валентина Семеновна Серова, урожденная Бергман, жена композитора А. Н. Серова и мать В. А. Серова, — замечательная женщина, оставившая заметный след в истории русской культуры и общественного движения конца XIX — начала XX века.

Родилась Валентина Семеновна в 1846 году в Москве в крещеной еврейской семье. Отец ее Семен Яковлевич Бергман и мать Августина Карловна (урожденная Гудзон), уроженцы Гамбурга, имели небольшой магазин. Своим детям — сыну Александру и трем дочерям Аделаиде, Софье и Валентине — С. Я. Бергман, по словам его внучки художницы Н. Я. Симонович-Ефимовой, стремился дать образование, рассматривая это как свою «цель жизни» [1].

При поступлении в школу Валентина уже читала на трех языках. В шестилетнем возрасте девочка обнаружила музыкальные способности. А о том, в какой обстановке ей пришлось начать заниматься музыкой, она рассказала позднее: «Среда, в которой я родилась и воспитывалась, была самая антимузыкальная, которую только можно себе вообразить: отец мой торговал колониальными товарами и не знал положительно ни одной песни, мать знала одну немецкую „Lieber Augustchen", которую она нам напевала, когда мы особенно скучали. Нас было четверо детей, я младшая. Родители наши были люди бедные, но образование нам хотели дать непременно хорошее, имея в виду то, что много необразованных людей вообще воображают: приобресть образованнем средства для жизни» [2]. В возрасте пятнадцати лет, после успешно выдержанного конкурса в Московском музыкальном обществе, Валентина Семеновна была послана в Петербургскую консерваторию. Надо было обладать неиссякаемой энергией и упорством, чтобы без достаточных средств, не имея в Петербурге знакомых, суметь продолжать там занятия музыкой.

Вскоре она познакомилась с А. Н. Серовым, к тому времени уже известным композитором и музыкальным критиком. «Бедная девушка с замечательным музыкальным

---

[1] Симонович-Ефимова, стр. 107.

[2] <В. Серова>. Мои воспоминания. — «Музыка и театр», 1867, № 11, стр. 171.

талантом», — такой запомнилась в то время Серову его будущая жена[1]. Более сорока лет спустя, касаясь причин, побудивших ее, семнадцатилетнюю девушку, на брак с уже немолодым А. Н. Серовым (ему тогда было сорок три года), Валентина Семеновна утверждала, что это было следствием их духовной близости: «...мы составляли с Серовым одну „душу“, и эта связь нетелесная до сих пор меня связывает с ним; поэтому я в народе ставлю с энтузиазмом его „Рогнеду“, „Вражью силу“; поэтому я слепла над корректурой „Юдифи“; поэтому я обивала пороги, чтоб приобрести средства на издание сочинений Серова»[2].

Характеризуя атмосферу, которая царила в доме мужа, Валентина Семеновна вспоминала: «Мы жили с Серовым идеалами сороковых годов: проливали слезы над Ундиной Ламотт Фуке; наслаждались живописью Брюллова; находили Сусанина живым лицом; „Записки охотника“ считали апогеем знания народа <...>, но как ни гармонично стройно уживались мы с Серовым в 40-х годах, яд 60-х сидел глубоко во мне, несмотря на мою молодость и артистическую натуру»[3]. Демократические устремления Серовой, свойственные передовой интеллигенции той эпохи, в дальнейшем сказывались на всей ее деятельности. Бескорыстное служение народу, забота о его просвещении — вот цели, к которым она неуклонно стремилась на протяжении своей долгой жизни.

Влияние А. Н. Серова на ее музыкальное развитие было огромным. Да и помимо этого общение с таким человеком, широко эрудированным не только в вопросах музыки, но и в философии, в художественной литературе, в изобразительном искусстве, по признанию самой Валентины Семеновны, «вспахало ей мозги». Не прошло бесследно и близкое знакомство с И. С. Тургеневым, Полиной Виардо, Рихардом Вагнером, Ференцем Листом, М. М. Антокольским, Н. Н. Ге. Впоследствии в числе друзей Валентины Семеновны были И. Е. Репин, С. И. и Е. Г. Мамонтовы, Г. И. Успенский, Н. К. Михайловский. Эта «маленькая ростом» женщина, несмотря на то что имела «много дерзости и насмешки во взгляде и манерах», как вспоминал Репин, обладала необычайной способностью внушить к себе уважение и симпатию[4]. Характерны в этом отношении слова Антокольского в письме к С. И. Мамонтову, сказанные в июле 1875 года о Валентине Семеновне: «Я очень желаю ее видеть, поссориться и опять уехать. А все-таки я очень люблю ее»[5].

Как известно, черты волевого и сурового лица В. С. Серовой Репин положил в основу образа царевны Софьи[6]. Три карандашных портрета матери Серов сделал

---

[1] А. Н. Серов. Избранные статьи. Под общей редакцией, со вступительной статьей и примечаниями Г. Н. Хубова. М.—Л., 1950, стр. 75.

[2] Из письма В. С. Серовой к музыковеду Н. Ф. Финдейзену от 25 июля 1905 г. — Не издано; отдел рукописей ГПБ.

[3] Серова, стр. 48.

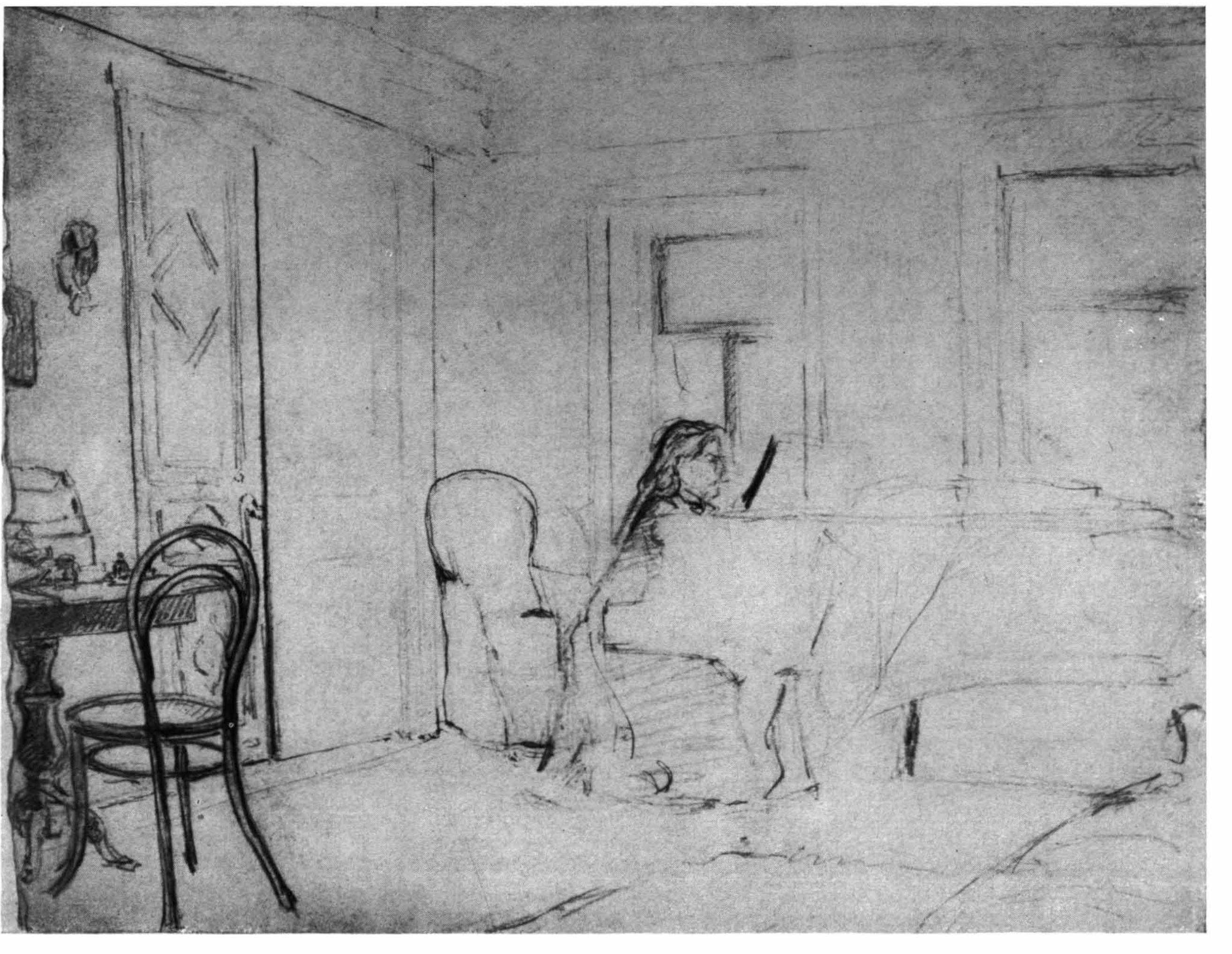
[4] Репин, стр. 338.

[5] М. М. Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. Под ред. В. В. Стасова. СПб., 1905, стр. 233.

[6] Рисунок для картины «Царевна Софья», исполненный И. Е. Репиным с В. С. Серовой в 1879 г., находится в собрании Н. А. Шувалова, Хельсинки. См. статью: Е. Журавлева. Рисунки Репина в Хельсинки. — «Художник», 1965, № 11, стр. 40, 41.



В. С. СЕРОВА. Рисунок. 1880.



В. С. СЕРОВА ЗА РОЯЛЕМ. Рисунок. Начало 1880-х гг.



СПЯЩАЯ В. С. СЕРОВА. Рисунок. 1881.

В. С. СЕРОВА. Этюд для картины «Царевна Софья», находящейся в Третьяковской галерее.
Рисунок И. Е. Репина. 1879.

В. С. СЕРОВА. Рисунок М. А. Врубеля. 1885.

в начале 1880-х годов [1]. Несколько позже, по-видимому в 1885 году, портрет Валентины Семеновны исполнил М. А. Врубель [2].

После смерти мужа в 1871 году Валентина Семеновна решила усовершенствоваться в области музыкальной культуры, проявив, как и во всем, за что она бралась, свойственную ей исключительную настойчивость, решительность и увлеченность предпринятым делом. Не обладая ярким дарованием, Валентина Семеновна стремилась восполнить это упорным трудом. Но сделаться композитором значительным она не смогла, в частности, и потому, что посвятить себя целиком только одному этому призванию никак не сумела. Ее влекли многие благородные дела; так, она тратила огромное количество времени на общественную деятельность, а это заставляло ее надолго забрасывать занятия музыкой. Можно не сомневаться, что при бóльшей целенаправленности она могла бы в области музыкального творчества добиться лучших результатов. Такой вывод можно сделать, ознакомившись с отзывом М. А. Балакирева о ранних сочинениях Валентины Семеновны [3].

Нужно иметь в виду, что в ту эпоху композиторская деятельность была для женщины совсем необычным занятием. Это следует из слов А. Н. Серова, сказанных им в ответ на вопрос Валентины Семеновны, «почему девушке нельзя быть композитором»: «Мужчине — и то трудно пробиться. Надо много энергии (этого у вас, кажется, хватит), надо много общего образования, музыкального технического умения. Еще вот что меня смущает: женщины-исполнительницы наравне с мужчинами развивают свои таланты, но как художники-созидатели они просто никуда не годны. В живописи вечно сидят на цветочках и птичках; в музыке же романсик и фортепианная пьеска подозрительного свойства истощают все их творчество»[4]. В одном из своих писем, касаясь положения «неизвестного автора новой оперы», которое «вообще трудно», Валентина Семеновна писала, что ее положение «вдвое труднее» по следующим причинам: «1. Женщина, автор оперы, новинка для света, поэтому, невольно, недоверие встречает ее на каждом шагу. 2. А. Н. Серов оставил мне в наследство массу врагов»[5].

И все же, несмотря на многие обстоятельства ее нелегкой жизни, которые так часто и надолго отрывали Валентину Семеновну от музыкального творчества, приходится удивляться, сколько ею было создано. Кроме ряда других музыкальных произведений, Серова написала пять опер: «Уриель Акоста» (по драме К. Гуцкова), «Илья Муромец» (по собственному либретто), «Мария д'Орваль» (по выражению Серовой,

---

[1] Один хранится в ГТГ, другой — в ГРМ, третий — в собрании Д. Д. Жилинского; два из них впервые воспроизводятся в настоящем издании, так же как исполненный художником, по-видимому в те же годы, набросок, изображающий В. С. Серову за роялем (ГРМ).

[2] До 1919 г. находился в имении Домотканово Тверской губернии, позднее — в Калининском областном краеведческом музее. Ныне — в Калининской областной картинной галерее; в настоящем издании воспроизводится впервые.

[3] Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 5. М., 1963, стр. 131, 132.

[4] Серова, стр. 8.

[5] Из письма В. С. Серовой к Г. Г. Мекленбург-Стрелицкому от 4 октября 1890 г. — Не издано; ЦГАОР, ф. 694, оп. 1, ед. хр. 786.

это была «идейная» опера из времен французской революции), «Мироед» (по повести А. А. Потехина «Хай-девка»), «Встрепенулись» (по собственному либретто о революционных событиях 1905 года в деревне; черновой клавир хранится в отделе рукописей ММК). Однако из созданных ею пяти опер сохранилась лишь партитура «Уриеля Акосты».

Что же касается того, что А. Н. Серов, человек широких и прогрессивных воззрений, высказал такое, весьма ограниченного характера, мнение о композиторской деятельности женщин, то оно отражало широко бытовавшую в то время точку зрения на этот счет. Отчасти она ощущается и в том, как оценивали музыкальные произведения Валентины Семеновны П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, Э. Ф. Направник и А. К. Лядов, хотя решающую роль в таких оценках играло отсутствие у нее большого таланта, да и недостаточное владение техникой. Впрочем, и сама Серова вполне сознавала свою неподготовленность к тому, чтобы стать композитором большого диапазона. Это видно из ее письма от 6 мая 1885 года к Чайковскому (их знакомство состоялось в 1876 году), в котором она просила высказаться об ее опере «Уриель Акоста»: «...Чем правдивее и резче Вы выразите свое мнение, тем признательнее я Вам буду. Ведь я хочу работать, считаю себя новичком в оперном деле, и теперь именно время слушать советы опытных людей. Характер у меня сильный: никакое резкое слово меня не собьет с толку»[1]. Ответ Чайковского неизвестен. Однако можно догадаться, чтó было им сказано Серовой, благодаря его письму к Н. Ф. Мекк от 20 апреля 1885 года и ответному письму Валентины Семеновны к нему от 31 июня (12 июля) того же года. Вот что писал Чайковский к Мекк: «Оперу „Уриель Акоста" Серовой я знаю; она недавно прислала мне в дар экземпляр ее. Опера эта престранное явление в мире искусства. Никак нельзя сказать, чтобы г-жа Серова была вовсе лишена таланта. Я внимательно проиграл оперу и на каждом шагу встречал хорошо задуманные сцены и отдельные подробности, — но или отсутствие знания, или коренной порок музыкальной натуры автора делают то, что она решительно не умеет не только развить вполне мысль, но хотя бы сколько-нибудь сносно изложить ее. Никогда еще я не видал в печати более неуклюжих, безобразных гармоний, такого отсутствия связанности, законченности, такого неизящного и неумелого письма. В беседе со мной она высказала недавно, что приписывает свои недостатки влиянию мужа, который из личной неприязни к А. Рубинштейну, основавшему Консерваторию, доказывал, что Консерватория и вообще всякое учение не только излишни, но вредны и губительны. Г-жа Серова уверовала в эту ложь и ничему никогда не училась; она даже и грамоты музыкальной не знает. И вот теперь она обратилась ко мне, прося давать ей уроки гармонии, контрапункта, инструментовки и т. д. Я решительно уклонился от этой чести и рекомендовал ей г. Аренского, с коим она собирается заниматься с будущей осени. Но, увы, ей уже за 40 лет, и трудно ожидать, чтобы она исправилась»[2].

Письмо Чайковского к Серовой, по-видимому, не было таким обескураживающим, как это может показаться после ознакомления с только что приведенными строками,

---

[1] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. Мекк. Т. 3. 1882—1890. М., 1936, стр. 633.
[2] Там же, стр. 356, 357.

обращенными к Мекк. Оно ободрило Валентину Семеновну, и она писала композитору: «Хотя Вы ответа не требовали, но я считаю долгом Вас поблагодарить за ласковое письмо Ваше. <...> Получила я Ваше письмо, сидя за роялью во Франкфурте у Виардо и изображая „Акосту". Ужасно я ему обрадовалась! В России меня не балуют вниманием, да даже простое вежливое отношение отсутствует частенько и больно действует на мое более или менее объевропеизированное чувство. Еще раз благодарю Вас от души и буду надеяться, что и впредь Вы позволите мне прибегать к Вам за выслушиваньем Вашего мнения, хотя скажу откровенно, что не всегда буду соглашаться с Вами» [1].

Э. Ф. Направник, ознакомившись с отрывками из оперы «Уриель Акоста», дал в письме к Серовой от 15 марта 1880 года очень суровую оценку, которую, по признанию самой Валентины Семеновны, «читать жутко». Направник писал ей: «...нет возможности отыскать хоть какую-нибудь основную мысль... Без мыслей нет формы, без того и другого нет сочинения»[2]. Другой крупный музыкант того времени Ц. А. Кюи так охарактеризовал это произведение: «Г-жа Серова в своей опере „Уриель Акоста" обнаруживает местами признаки композиторского дарования, но дарования не развитого ни серьезным изучением дела, ни практикой. Ее музыкальные мысли (темы, мелодии) неясны, неопределенны, состоят большей частью из ничего не выражающего набора звуков, лишенного логической связи. Формы, в которых выражены эти музыкальные мысли, тоже неопределенны, расплывчаты, туманны. Большею частью они не могут быть объяснены ни требованием текста, ни требованиями музыкальной стройности. Неопределенность этих форм увеличивается еще частыми беспричинными переменами такта и ритма»[3]. Н. А. Римский-Корсаков, прослушав на одном вечере в исполнении Серовой сцену еврейского богослужения из оперы «Уриель Акоста», писал жене 8 апреля 1879 года: «...это довольно любопытно, небезэффектно будет на сцене, но таланту никакого»[4]. В воспоминаниях музыковеда В. В. Ястребцова сохранился другой отзыв Римского-Корсакова о Серовой (14 февраля 1893 года): «...в ее музыке нет красоты, вот и все!»[5] И совсем безапелляционно — хотя вряд ли оно объективно — высказывание А. К. Лядова, который утверждал, что «после „Уриель Акосты" всякая гармоническая грязь покажется чистою»[6].

Несмотря на столь отрицательное мнение прославленных музыкантов об ее опере «Уриель Акоста», Серовой не только удалось увидеть ее на сцене, но испытать

---

[1] Из письма В. С. Серовой к П. И. Чайковскому от 31 июня (12 июля) 1885 г. — Не издано; ГДМЧ. Там же находятся, помимо цитировавшихся писем В. С. Серовой, еще пять ее записок к композитору, относящихся к 80-м гг. Из них видно, что Чайковский не раз оказывал помощь и внимание В. С. Серовой.

[2] Э. Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. Л., 1959, стр. 306 и 403.

[3] Из письма Ц. А. Кюи к И. А. Всеволожскому от 6 апреля 1883 г. — Ц. А. Кюи. Избранные письма. Л., 1955, стр. 113, 114.

[4] «Музыкальное наследство». Римский-Корсаков. Т. 2. М., 1954, стр. 29.

[5] В. В. Ястребцов. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. М., 1960, стр. 73.

[6] Там же, стр. 227.

удовлетворение от того, что опера имела «выдающийся успех в Москве и особенно значительный в Киеве»; правда, впоследствии Валентина Семеновна писала: «в Петербурге она прошла незаметно»[1].

В эти же дни успеха у широкой публики «Уриеля Акосты» Валентина Семеновна весьма критически оценивала свое произведение. 19 апреля 1885 года, то есть на четвертый день после премьеры, она ставила в известность управляющего конторой московских императорских театров П. М. Пчельникова о необходимости внести изменения в оперу. «Я половину успеха моей оперы, — сказала Серова, — приписываю именно той тщательной постановке, которая по слухам так пленила московскую публику. Тем более меня трогает это внимание со стороны Дирекции, что считаю „Акоста" еще незрелым произведением. Предполагаю, что имя, которое я ношу, вызвало это дорогое для меня внимание. Чтоб согласовать эту чудную постановку с моим произведением, я хочу просить Дирекцию разрешить мне сделать изменения, и довольно капитальные <...> Я нахожу первое действие не выдерживающим критики, а пятое — удавшимся наполовину»[2]. Спустя несколько лет Валентина Семеновна видела несовершенства своего, как она называла, «юного» произведения в том, что в нем «уж очень много наивного»[3].

Следующая постановка «Уриеля Акосты», имевшая, по словам Серовой, «значительный успех», была осуществлена в Киеве в декабре 1887 года[4]. Шесть лет спустя — в 1893 году — опера «Уриель Акоста» была поставлена в Петербурге силами артистов Русского оперного товарищества; спектакль этот получил в печати отрицательные отклики[5].

Необходимо указать на то, что для Валентины Семеновны не был случаен выбор драмы Гуцкова «Уриель Акоста» в качестве основы либретто оперы. Она видела в жизни Акосты бунт мыслящей личности против религии. Недаром она говорила: «...когда я знакомила со своими сочинениями, я подчеркивала их со стороны идеи, смысла, горячего чувства»[6]. А в одной из своих напечатанных статей она говорила: «Как истая шестидесятница, я мечтала об *идейном* сюжете и увлеклась драмой Гуцкова „Уриель Акоста"»[7].

Другая опера Серовой «Илья Муромец» была поставлена 22 февраля 1899 года на сцене Частной оперы С. И. Мамонтова в Москве, но успеха не имела. Вот один из от-

---

[1] В. Серова. Итоги. — «Русские ведомости», 1913, 17 августа, № 189; см. также Приложение 2, письмо 12, стр. 128, 129, и прим. 112, стр. 243, 244.

[2] Из письма В. С. Серовой к П. М. Пчельникову от 19 апреля 1885 г. — Не издано; ГДМЧ. Здесь находится еще одна записка Серовой к Пчельникову, посвященная тем же хлопотам.

[3] Из письма В. С. Серовой к Н. Ф. Финдейзену от 11 ноября 1891 г. — Не издано; отдел рукописей ГПБ.

[4] Г. Бернандт. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736—1959). М., 1962, стр. 315.

[5] Н. Соловьев. Малый театр. Новая опера г-жи Серовой. — «Новости и биржевая газета». Изд. I. 1893, 18 ноября, № 318.

[6] В. Серова. В Лейпцигских облаках. — Не издано; отдел рукописей ММК.

[7] В. Серова. Итоги. — «Русские ведомости», 1913, 17 августа, № 189.

зывов на этот спектакль: «Странно, в опере почти отсутствует национальный колорит, необходимое условие отсутствует, несмотря на то, что сюжет представляет к тому очень благоприятные возможности. <...> Мелодическая сторона слаба, гармонизация еще слабее, инструментовка бездарна, и на всей опере, как это ни прискорбно вымолвить, лежит антихудожественный отпечаток. День первой постановки на сцене Частной оперы в Москве, 22 февраля, принес полное разочарование как артистам сцены, хора и оркестра, так и публике, не могшей воздержаться от протеста»[1]. Неимоверно расстроенная, но, как обычно, не потерявшая надежду, Серова писала своей сестре 20 апреля 1899 года: «Казалось, все так сложилось трагически после провала оперы моей, а в результате я ободрилась, окрепла и верю, что теперь я напишу эту народную оперу, которая у меня в воображении колобродила с самых юных лет. Я видела свои промахи со сцены; в Комиссии, учрежденной при Обществе народных развлечений, я дала „Илью" в моем присутствии разобрать по косточкам и скоро его переработаю». И далее с запальчивостью заявляла: «С осени начнутся у меня классы регентов, и я начну „Илью" готовить и хоть через два года, но дам спектакль с крестьянскими актерами и докажу, что они больше поняли мою оперу, чем мамонтовские певцы с Шаляпиным во главе. Мои воспитанницы все с голосами. Ну, как видишь, курилка жив!»[2]

Недостаточная музыкальная подготовленность Серовой и явилась причиной того, что она, пятидесятипятилетняя женщина, автор трех опер, едет в Мюнхен для систематических занятий по оркестровке[3]. А в зиму 1902/03 года она стала брать уроки композиции у Р. М. Глиэра (впоследствии известного советского композитора), у которого вместе с нею тогда занимался одиннадцатилетний С. С. Прокофьев. Позже в своей автобиографии Сергей Прокофьев вспоминал: « — То стар, то млад, — смеялась моя мать, сравнивая мой юный возраст со старушкой Серовой. Говорили, что она изучает контрапункт и инструментовку для того, чтобы привести в порядок рукописи, оставшиеся после мужа, которые она не решалась доверить другим. Но это неверно: она сама была композитором; Серов при жизни задавил ее творческие начинания, теперь же она хотела закончить свою собственную оперу „Илья Муромец"»[4]. Как много дало Серовой учение у Глиэра, можно судить по следующим строкам ее письма к А. Б. Хессину от 8 мая 1903 года: «Хотя непродолжительно было мое учебное время, оно было все-таки очень выдержанно и серьезно. Когда Глиэр рассматривал оперу „Мария д'Орваль", он нашел, что сведения были достаточны и раньше, но дилетантизм кое-где проглядывал. Теперь, говорит он, я отошла от того стиля, в котором было все-таки много искренности, драматизма и теплоты. Школа не повредила мне, а напротив, дала мне больше сознания и умения. Контрапунктические занятия окончились фугами, а формой

---

[1] Ив. Липаев. Из Москвы. «Илья Муромец», новая опера В. С. Серовой. — «Русская музыкальная газета», 1899, № 10, 6 марта, стр. 315.

[2] Из письма В. С. Серовой к А. С. Симонович от 20 апреля 1899 г. — Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

[3] Н. Я. Ефимова-Симонович. Памяти музыканта-общественника Валентины Семеновны Серовой. — «Советская музыка», 1947, № 4, стр. 58.

[4] С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. Составление, редакция, примечания, вступительная статья С. И. Шлифштейна. Изд. 2. М., 1961, стр. 85.

я еще плохо владею (хотя пишу сонаты) и вернусь еще осенью к Глиэру, чтобы доучиться»[1]. Впоследствии Серова говорила о своем ученичестве у Глиэра: «Об его знаниях я распространяться не буду: его композиции достаточно оценены и музыкантами и публикой. Что для меня неоценимо и о чем у меня сохранилось самое светлое воспоминание, это — его умение вникнуть в индивидуальность руководимого им ученика. Благодаря его теплому участию мне удалось одолеть трудности, для моего возраста почти непреодолимые»[2]. Глиэр, со своей стороны, питал не меньшую приязнь к Валентине Семеновне. Так, в 1914 году, когда Серова уже убедила русское общество в необходимости повсеместного учреждения хоровых домов, Глиэр писал ей: «Очень радуюсь Вашему успеху и завидую той энергии, с которой Вы проводите свои идеи. Пусть молодые у Вас поучатся. Всегда об Вас рассказываю своим ученикам и ученицам, и это их очень ободряет»[3].

В очерке о Валентине Семеновне, написанном к двадцатилетию со дня ее смерти, Глиэр с большим уважением отозвался о своей ученице: «Совмещая большое музыкальное дарование с общественными стремлениями, обладая сильной волей и несокрушимой энергией, она первая затронула вопрос — и боролась за него словом и делом — музыкальной культуры в деревне <...> Весь строй мыслей Серовой принадлежал будущему <...> Непризнание, непонимание окружало Серову, этого умного и стойкого новатора. Но ничто не останавливало ее решимости. Так, почувствовав, что ей для последней оперы не хватает знаний, она в 56 лет начала заниматься контрапунктом у меня, молодого тогда композитора»[4].

Прошло около шести лет после занятий у Глиэра, и «маститая композиторша», как назвал Серову журнал «Рампа и жизнь», ознакомила «избранных представителей музыкального мира» на квартире дирижера А. Б. Хессина в апреле 1909 года со своей новой оперой (это была опера «Встрепенулись»)[5]. Инструментовал ее Глиэр. Более полутора лет спустя в одной московской газете появилось следующее сообщение об опере «Встрепенулись»: «В. С. Серова, пережившая эпоху революции в деревне, среди крестьян, где она и до этого жила около двадцати лет, стремится воссоздать эту эпоху в своей опере, для которой сама написала и либретто. При современных театрально-цензурных условиях вряд ли возможно появление „Встрепенулись“ на сцене»[6].

Когда была сделана первая серьезная попытка подытожить путь развития русской оперы, то в этом исследовании о Валентине Семеновне было сказано: «...оперная карьера принесла В. С. Серовой более терний, чем лавров... Как бы то ни было, г-же

---

[1] Из письма В. С. Серовой к А. Б. Хессину от 8 мая 1903 г. — Не издано; отдел рукописей ММК.

[2] В. Серова. Итоги. — «Русские ведомости», 1913, 17 августа, № 189.

[3] Из письма Р. М. Глиэра к В. С. Серовой, без даты <1914 г.>. — Не издано; отдел рукописей ММК.

[4] Р. М. Глиэр. <Статья о В. С. Серовой. 1944 г.>. — Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

[5] «Рампа и жизнь», 1909, № 3, стр. 258, 259.

[6] Театр и музыка. — «Русские ведомости», 1910, 31 декабря, № 302. Эту заметку перепечатала «Русская музыкальная газета», 1911, № 2, 9 января, стр. 48.

Серовой принадлежит честь быть первою, по времени, женщиною на Руси, компонировавшею оперы, не лишенные некоторых музыкальных достоинств. Для начала женской оперной „музыки будущего“ на Руси этого достаточно»[1].

II

Валентина Семеновна была не только первым композитором-женщиной в России, но также и первой женщиной, занимавшейся музыкально-критической деятельностью. Уже в девятнадцатилетнем возрасте она стала сотрудничать в периодической печати. Вначале это были переводы двух глав из книги Риля «Musikalische Charakterköpfe»[2]: «Россини» и «Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти», напечатанные в 1865 году в петербургском журнале «Русская сцена». Затем ее статьи начали появляться в журнале «Музыка и театр», который в 1867—1868 годах совместно с ней издавал А. Н. Серов. В вышедших номерах этого журнала Валентина Семеновна напечатала одиннадцать статей по различным вопросам музыки. Для молодой женщины, воспитывавшейся в «антимузыкальной семье» и лишь недавно попавшей в петербургский музыкальный мир, темы ее статей удивительно многообразны. Тут и статьи о музыкальном образовании (в основу некоторых из них были, по-видимому, положены личные наблюдения, сделанные Серовой во время ее занятий «с классами пения хором», объявление о приеме в которые было опубликовано в первом номере журнала), о музыкальной жизни того времени, а также статьи Валентины Семеновны музыкально-образовательного характера.

Особый интерес представляют «Мои воспоминания», которые так и не были окончены (№ 11, 12, 14, 15, 16). Хотя они не подписаны, принадлежность их перу Валентины Семеновны не вызывает сомнений (к этому выводу приводит, в частности, сопоставление воспоминаний с фактами, сообщенными в рукописных заметках А. С. Симонович о своей сестре, хранящихся в отделе рукописей ГТГ).

Позже в различных периодических изданиях Валентина Семеновна напечатала множество музыкально-критических статей, и, по-видимому, это лишь часть написанного ею по вопросам музыки. Несколько статей Серова посвятила особо интересовавшему ее вопросу — распространению музыкального просвещения среди крестьян.

Эти работы Серовой привлекают к себе внимание и в наше время. Так, по мнению Ю. Кремлева, «статьи Серовой — интересное явление музыкальной критики». И далее он пишет: «В них очевидны пережитки „серовизма“ (хотя бы в увлечении Вагнером), обилие частных парадоксальных крайностей и наивных или односторонних формулировок. Но насущные задачи новой музыкальной общественности ясно в них выступают. Повсюду заметна ориентация Серовой на интересы русской деревни, к музыкальному просвещению которой она стремится. Отсюда, по преимуществу, симпатии Серовой к кучкистам. Тем более любопытно, что Серова по-своему метко (несмотря на

---

[1] Всеволод Чешихин. История русской оперы (с 1674 по 1903 г.). СПб., 1905, стр. 367.

[2] «Образы музыкантов» *(нем.)*.

парадоксальность и вульгарность терминологии) характеризует черты лирико-бытового реализма, утвержденного операми Чайковского»[1].

Валентина Семеновна была человеком ярко выраженного литературного дарования, хотя и на этом поприще ей встретились немалые трудности. «Ну пусть глумятся над моим композиторством, над моим писательством, над моей уродливостью», — вырвалось у Серовой в ту пору, когда она уделяла особое внимание литературному труду[2]. По ее признанию, она брала «для литературных своих работ темы животрепещущие», которые избегала «выражать бесцветно, сухо»[3]. И однако после появления в «Русских ведомостях» очерка «Из деревни», первой главы ее воспоминаний «Мое милое Судосево!», она писала А. С. Симонович в конце 1892 года: «Одна тоска с нашим дурацким обществом. К моим очеркам судосевским также какое-то несуразное отношение. Весь дамский персонал в восторге, мужской — брезгливо отворачивается; Гайдебуров нашел их скучными. Михайловский — неправдивыми, слащавыми и приторными! Что тут поделаешь? Отдали Мамину-Сибиряку на суд»[4]. Через некоторое время Валентина Семеновна сообщала М. К. Бларамберг: «Мамин как художник советует бросить *голую* правду и пользоваться богатейшим материалом для будущего художественного произведения. Талант и стиль он признает, но возмущен формой: ни отчет, ни художественное произведение»[5].

Со временем литературное мастерство Серовой значительно возросло. Об этом, в частности, свидетельствует книга ее мемуаров о муже и сыне «Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович», вышедшая в 1914 году в Петербурге. Хотя воспоминания о муже Валентина Семеновна пометила 1883 годом, однако, по ее признанию, писала она их «чуть ли не сорок лет, с самого дня кончины». Эти мемуары она не намеревалась выпустить в свет при своей жизни[6]. Смерть сына изменила ее планы. Валентина Семеновна стала писать воспоминания о нем, а затем напечатала их, вместе с мемуарами о муже, на протяжении 1913 года в «Русской мысли». Воспоминания о сыне касаются в основном лишь его детских и юношеских лет. Но и в таком виде они являются ценнейшим источником для биографии Серова. Без них нельзя было бы представить себе путей творческого становления великого художника.

Вскоре после появления книги мемуаров Серовой с их оценкой выступил Д. В. Философов, близко знавший Валентина Александровича. «Интересные воспоминания» — так озаглавлена его статья, появившаяся в одной из петербургских газет, но в лите-

---

[1] Ю. Кремлев. Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке. Т. 3. 1881—1894. Л., 1960, стр. 310.

[2] Из письма В. С. Серовой к Н. Ф. Финдейзену от 31 мая 1891 г. — Не издано; отдел рукописей ГПБ.

[3] Из письма В. С. Серовой к Н. К. Михайловскому от 4 ноября 1892 г. — Не издано; отдел рукописей ИРЛИ.

[4] Из письма В. С. Серовой к А. С. Симонович от 16<декабря 1892 г.>. — Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

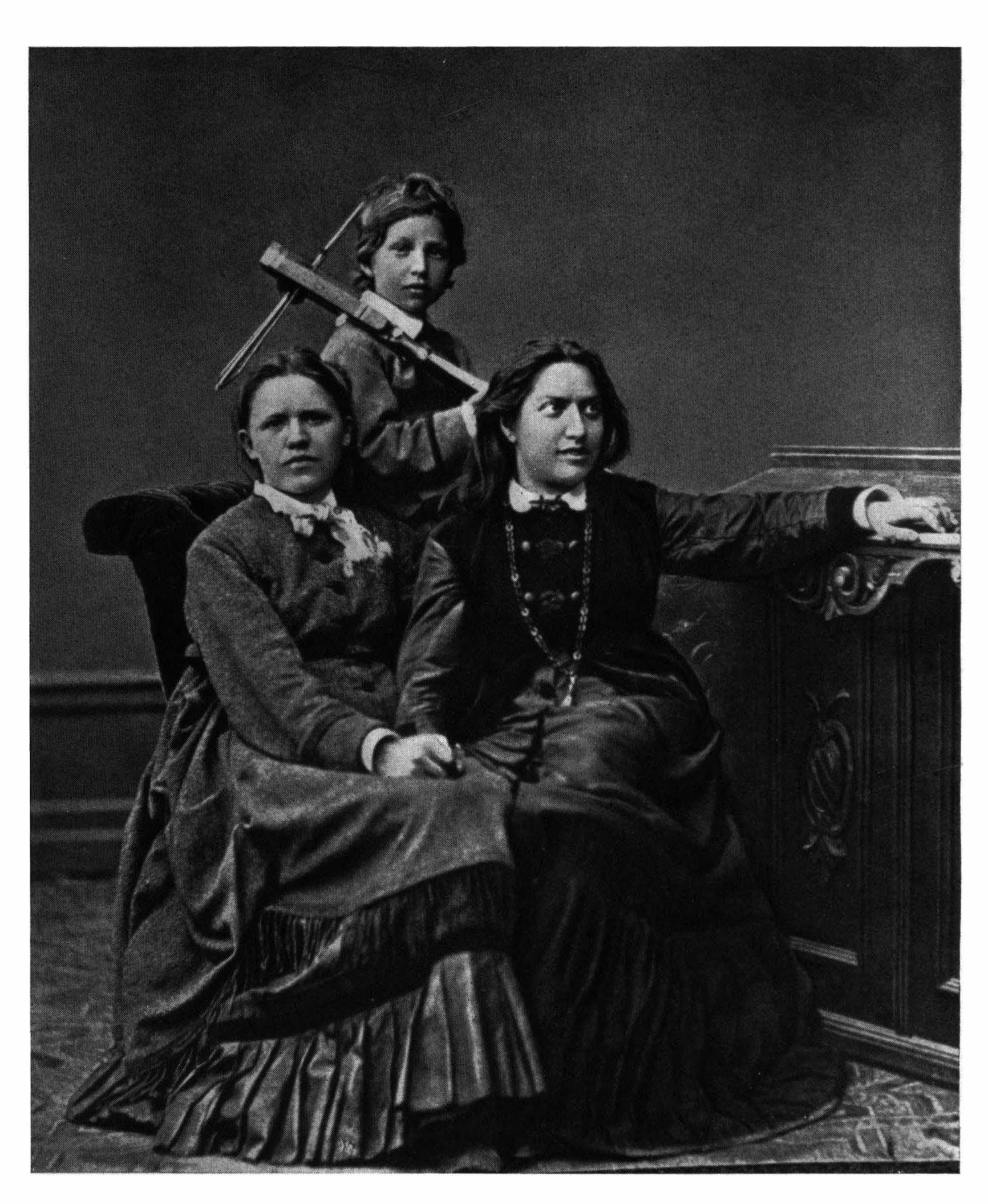
[5] Из письма В. С. Серовой к М. К. Бларамберг, без даты <1893 г.>. — Не издано; отдел рукописей ММК.

[6] Из воспоминаний об А. Н. Серове. По телефону от нашего петербургского корреспондента. — «Русское слово», 1911, 20 января, № 15.

СЕСТРЫ БЕРГМАН. Фотография. 1860-е гг.
Слева направо: Валентина (мать В. А. Серова), Аделаида и Софья.



В. С. СЕРОВА. Фотография. 1860-е гг.



ЮНЫЙ В. А. СЕРОВ, В. С. СЕРОВА И НЯНЯ. Фотография. Около 1872 г.

ратуре о художнике оставшаяся неучтенной. Поэтому мы позволим себе привести из нее обширную выдержку:

«Слишком трудно писать о столь близких людях, притом писать для печати. С одной стороны, совершенно естественное и понятное чувство родственного пиетета, конечно, связывает пишущего. Если „для камердинеров нет великих людей", то для близких, для родных, великие люди не только „герои", а прежде всего любимые отец, муж или сын. Если В. С. Серова вышла замуж, почти ребенком, за уже известного композитора и обожаемого учителя, то сын ее Тоша [1] был для нее долгое время только сыном — угрюмым мальчиком, с тяжелым характером. Воспитать его было вообще трудно, для молодой же вдовы с передовыми идеями семидесятых годов — особенно. И мать делала над Тошей очень опасные воспитательные опыты. Отдала его в своеобразную коммуну, где мальчик бунтовал. Рассказы матери об этих опытах страшно любопытны, поучительны. Характерны для эпохи. И даже если бы из ее сына ничего не вышло, если бы Тоша не превратился в замечательного художника Серова, все равно. Будущий историк семидесятых годов непременно воспользовался бы книгой В. С. Серовой как очень ценным документом для понимания психологии эпохи, ее стремлений и увлечений. Но Тоша был „знаменит". И как ни стремится В. С. Серова к объективности, она невольно и бессознательно тяготеет к тому, чтобы доказать известный тезис. Доказать, что условия детской обстановки и воспитания не только не мешали, но и способствовали развитию таланта В. А. Серова. Мои слова не следует толковать превратно. Я не хочу сказать, что мемуары В. С. Серовой не искренни. Я обращаю только внимание читателя на трудное положение автора этих мемуаров. О себе писать трудно. Трудно и о „посторонних", но насколько труднее писать о близком человеке как о постороннем! Еще евангелист сказал: „Враги человеку — домашние его". Родовая, семейная любовь сталкивается с запросами самостоятельной, резко обособленной индивидуальности, развивающейся по своим, „самодовлеющим законам" <...> Ее „семья" тем и была интересна, что состояла не только из отца, жены и сына, а из трех самостоятельных и почти равноценных личностей. Замечательны не только композитор и художник Серовы, но и сама В. С. Серова, человек сильной воли, больших страстей и замечательной жизни. Если бы муж или сын ее пережили, они могли бы написать свои воспоминания о ней. Она стала бы центром их мемуаров. А потому книга В. С. Серовой, страдая, как и все прижизненные мемуары о близких людях, субъективностью и умолчаниями, приобретает свой, особый интерес. Это — картина совместной жизни трех резко обособленных личностей. Тоше было шесть лет, когда скончался его отец. Он не был еще художником, но он был уже индивидуальностью и бессознательно защищал ее уже в детстве от всякого „насилия". В воспоминаниях В. С. Серовой особенно интересно следить, как в этой „семейной" лаборатории шла выработка характеров. Как рядом со стариком Серовым, человеком тяжелого самолюбия, жена, несмотря на всю свою любовь к мужу, несмотря на все уважение к его таланту, боролась за свою самостоятельность, за свою творческую личность. Как эта личность матери связывала сво-

---

[1] В семейном и дружеском кругу Серова называли Тоша (от «Валентоша»), Тоня, отсюда Антон (так звали его обычно друзья-художники).

боду сына и как художник Серов боролся за свою свободу. Трудно приходилось всем троим. И все трое вышли с честью из этой внутренней борьбы. Главный недостаток воспоминаний В. С. Серовой — если можно говорить о недостатках такой интересной и замечательной книги — в том, что В. С. Серова слишком „скромна“. Скромна в том смысле, что она ни на одну минуту не забывает, что пишет не о себе, а о композиторе и художнике Серовых»[1].

В тогдашней периодической печати появились и другие отзывы, в которых высоко оценивались воспоминания Валентины Семеновны. Вот строки из рецензии М. Е. Славинского:

«Книга эта займет выдающееся место в литературе мемуаров. Написана она простым, живым и вместе с тем красочным, живописным языком; передаются в ней воспоминания так ясно и непосредственно, без следа какой-либо преднамеренности и надуманности; читается она, как увлекательный роман. И обращает на себя внимание еще одна черта, редкая у мемуаристов: читатель совершенно не видит, не знает и не чувствует автора; автор говорит о себе лишь постольку, поскольку это необходимо для характеристики лиц, которым посвящены воспоминания, — не больше. И эта скромная сдержанность тем более примечательна, что г-жа Серова, как мы знаем из ее биографии (не из воспоминаний, из которых читатель не узнает даже ее девичьей фамилии), была сама незаурядной личностью, жила своею, весьма интенсивной, личной жизнью <...> Вторая часть воспоминаний, написанных тридцать лет спустя после первой, посвящена сыну г-жи Серовой, известному художнику В. А. Серову, на наших глазах пролагавшему новые пути в русском искусстве и так безвременно скончавшемуся; эта часть воспоминаний носит название „Как рос мой сын“. Шаг за шагом, любовно и терпеливо следит г-жа Серова за физическим, умственным и художественным развитием своего сына, начиная с его раннего детства и кончая юностью. Ломаной и неровной кривою может быть изображено это развитие. В рассказе г-жи Серовой отмечены лишь точки падения и возвышения этой кривой, но сделано это с такой выразительностью, с такой отчетливостью, что общая картина от этого только выигрывает. Многие из приводимых ею эпизодов просятся в учебники экспериментальной психологии в качестве примеров, иллюстрирующих рост творческого сознания одаренного ребенка. Воспоминания эти заканчиваются годами юности; о дальнейшей жизни художника г-жа Серова дает лишь несколько указаний, прерывающихся скорбью матери, потерявшей любимого сына»[2].

На страницах журнала «Аполлон» отметил эту книгу Вс. Дмитриев. Он отнес воспоминания Валентины Семеновны о сыне к разряду «очень личных, но искренних, часто запечатлевающих только минуту и случай, но запечатлевающих просто и образно, потому дающих порой драгоценную черту к уяснению духовного облика художника». Критик с полным основанием выразил сожаление, что Валентина Семеновна ограничилась лишь рассказом о ранней молодости художника и что «таким образом

[1] Д. Философов. Интересные воспоминания. — «Речь», 1914, 26 мая, № 141.
[2] «Вестник Европы», 1914, № 5, стр. 353, 354. Автор этой рецензии — друг А. Н. Серова, знавший его жену и сына (см. прим. 96, стр. 237, 238).

настоящая книга *исторически* важна как материал только при изучении первых, детских и смутных, образований серовского облика»[1].

В журнале «Русская старина» воспоминания Валентины Семеновны о сыне вызвали следующее суждение: «Мы бы предложили прочесть эту книгу в части, относящейся к воспитанию Валентина Александровича Серова, людям, причастным к педагогии, особенно родителям. Какие новые мысли возникают, когда следишь за необычными, смелыми и простыми приемами в деле развития крупной индивидуальности нашего замечательного художника. Изредка не соглашаешься, но всегда задумываешься. Пусть сын впоследствии упрекал мать в небрежном отношении к его школьному образованию, но зато какие приобретения сделал его характер в направлении самостоятельности и цельности, вырабатываясь в столь разнообразной, отзывчивой и независимой среде»[2].

Журналист Б. П. Лопатин (псевдоним Б. Шуйский) в обзоре литературы о Серове — почти одновременно с воспоминаниями Валентины Семеновны вышли монография И. Э. Грабаря и книга Н. Э. Радлова — писал: «Воспоминания его матери В. С. Серовой „Как рос мой сын“ следует отметить, прежде всего, как в высшей степени правдивый рассказ. Наиболее ответственное лицо в создании будущего человека и художника — мать не пожелала, не сочла себя вправе скрыть от общества все отрицательные стороны его воспитания <...> Не скрыто от читателей, что маленький Серов постоянно ощущал недостаток родной ласки, теплоты семейного очага <...> Читая воспоминания матери, преклоняясь перед их глубокой правдивостью, начинаешь понимать, почему у Серова стремление к правде было главным моментом его духовной сущности. Ни внушения, ни педагогическое воздействие здесь не играли роли. Живой пример — его мать — сделал его таким. В воспоминаниях своих В. С. Серова пытается проследить ход художественного развития ребенка. Но это ей не удается; по-видимому, главные влияния миновали ее наблюдательность. Воспоминания имеют цену только в смысле уяснения характера Серова как человека. Но тем ценнее их биографическое значение. Они пополняют то, чего не смогли касаться критики»[3].

Воспоминания Валентины Семеновны вызвали большой интерес еще до их публикации в 1913 году в журнале «Русская мысль». Некоторые газеты и журналы перепечатывали обширные выдержки из «замечательно интересных» воспоминаний Серовой[4]. Печать обращала внимание читателей на «ценные указания по части психологии творчества», проливающие свет на «тайну природы» даровитых и гениальных натур[5].

---

[1] «Аполлон», 1915, № 1, стр. 75, 76. Перу Всеволода Дмитриева принадлежит небольшое исследование «Валентин Серов», выпущенное в 1917 г. в Петрограде.

[2] «Русская старина», 1915, № 2, обложка.

[3] Б. Шуйский. Литература о В. А. Серове. — Бесплатное приложение к газете «День», 1914, 13 февраля, № 43.

[4] Н. Гиляровская. Листки из блокнота. — «Голос Москвы», 1913, 19 ноября, № 267; «За 7 дней», 1913, 28 ноября, № 42.

[5] А. Р<имский>-К<орсаков>. Воспоминания В. С. Серовой. — «Русская молва», 1913, 3 января, № 23; Детство и отрочество В. А. Серова. — «День», 1913, 17 ноября, № 312.

Всего лишь еще один раз, через год после выхода в свет ее книги, Серова выступила в печати с воспоминаниями о сыне, напечатав мемуарный очерк, посвященный созданию портрета Иды Рубинштейн («К годовщине кончины В. А. Серова <...> Воспоминание об излюбленном его парижском ателье La Chapelle». — «Русские ведомости», 1915, 21 ноября, № 268). Серова пережила сына почти на тринадцать лет и вполне могла продолжать записывать свои воспоминания о нем. Но это лишь предположение: местонахождение ее архива неизвестно — возможно, что он погиб после ее смерти. Вместе с ее рукописями могли погибнуть и письма Валентина Александровича к ней, а их было, несомненно, множество (из всей их переписки сохранился лишь черновик письма пятнадцатилетнего Серова о поездке с Репиным в Крым в 1880 году).

Общение, близкое знакомство и дружба Валентины Семеновны со многими выдающимися деятелями культуры и науки дали ей материал для других мемуарных публикаций, среди которых наибольший интерес представляют ее воспоминания о Л. Н. Толстом, П. И. Чайковском, М. К. и П. И. Бларамбергах, М. А. Быковой, А. И. Чупрове [1].

III

Музыкально-просветительная деятельность Валентины Семеновны в деревне, начавшаяся в середине 80-х годов, столкнула ее с ужасающей нищетой крестьян, обычно еле сводивших концы с концами в ожидании нового урожая. И не случайно, что она, движимая горячим желанием быть полезной систематически голодавшим крестьянам, предприняла попытки ознакомиться с образцовыми хозяйствами того времени.

Сведения об этом имеются в донесении Департамента полиции от 29 января 1903 года, в котором симбирскому губернатору сообщалось следующее: «В 1887 году Серова посещала имение бывшего профессора А. Н. Энгельгардта — село Батищево, куда стекались интеллигентные личности для изучения сельскохозяйственных работ, а в 1888 году с той же целью проживала в Кубанской области в сельскохозяйственной общине на хуторе дворянина В. В. Еропкина, находившемся под наблюдением полиции в 1896 году» [2]. Неизвестно, к чему со временем привели бы сельскохозяйственные заня-

---

[1] См. список ее работ в конце настоящей книги. Как высоко оценивалась ее литературная работа современниками, свидетельствуют, например, следующие слова, обращенные И. Е. Репиным к А. Н. Римскому-Корсакову: «Приношу Вам искреннюю благодарность за присланный мне номер «Музык<ального> совр<еменника>». Вчера Чуковский вслух читал нам о П. Ив. и М. К. Бларамбергах, В. С. Серовой. Мы диву давались таланту музыкантши-литераторши. На седьмом десятке эта героическая натура пишет роман с натуры. Да ведь как жизненно, свежо и совершенно верно, от слова до слова, ведет диалоги этой замечательной четы. (Я их знал.) Вот образцовая неувядаемая молодость» (из почтовой открытки от 5 октября 1915 г. — Не издано; Архив Научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии, Ленинград).

[2] Не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «По запросам о политической благонадежности лиц. По Симбирской губ., об учителях и учительницах и народных чтениях», 1902 г., 26, ч. 53, лит. А, л. 4.

тня Валентины Семеновны, но вскоре всю страну потрясли неурожайные 1891—1892 годы.

Лучшей характеристикой гражданского облика Серовой может служить то, что вместе со многими выдающимися людьми России она пришла на помощь крестьянству, целиком отдавая этому все свои силы, помыслы и знания. Валентина Семеновна оказалась тогда в тяжелом положении. С одной стороны, настоятельная потребность быть вместе с народом в годину горя и бедствия, а с другой — необходимость находиться в Москве ввиду намечавшейся постановки оперы А. Н. Серова «Юдифь». Вот что говорится в ее письме к М. Я. Львовой от 5 ноября 1891 года: «... этот голод меня как спектр[1] преследует. Мне совестно думать о музыке. Если бы не Серова „Юдифь", я не задумавшись поехала бы к Толстому в народную столовую, открытую им в голодном краю. Ведь это народное бедствие, и я чувствую его... знаешь, совестно, совестно говорить! Но ведь и за Серова-то кто постоит? Я *одна*-одинешенька. Пропустить такой момент — когда его словишь? Дорогая, пойми, как я мучаюсь и как я раздвоенно живу. Душа моя в тифозных краях, а телесно я должна сделать за Серова что только могу»[2].

Однако колебания Серовой были совсем недолги. Менее чем через две недели Репин, сообщая Т. Л. Толстой 17—18 ноября 1891 года о московских новостях, писал: «И. Н. Потапенко едет устраивать столовую, предварительно хочет заехать к Вам, чтобы ознакомиться немножко с практикой. *Серова* тоже уезжает в Симбирскую губернию. Некоторая компания дает ей 200 р. в месяц на столовые — будет заводить»[3]. В период с 3 декабря 1891 года по 12 апреля 1892 года Серова получила от Л. Н. Толстого для своих столовых в Симбирской губернии 400 рублей[4]. Обстоятельный рассказ самой Валентины Семеновны, уже целиком поглощенной предстоявшей ей работой, содержится в ее письме от 26 ноября 1891 года к племяннице, находившейся тогда в Париже: «Спешу тебе ответить по поводу денежных дел. Мне именно помесячно решили в складчину давать 200 руб. Менее этой цифры не хватит на то, что я хочу делать в деревне. Сто руб. пойдет на столовую, а 100 — должны идти на снабжение материалами работающего народа, тогда он сам себя прокормит. Иначе все будут сидеть сложа руки и ждать даровой кормежки. Буду кормить только больных и баб с грудными ребятами да детишек. У меня пока есть 150 руб. обещанных денег для ежемесячного взноса. Вот если бы из Парижа хоть 25-ю рублями в месяц можно было заручиться, то было бы бесподобно! Я еду в деревню с чувством хорошим, но... действительно у меня мрачно на душе. Рассказывают, что до такой степени удручающе действует вид голодающего люда, что отдаешь все и в конце концов бежишь от него, ибо были случаи сумасшествия. Интеллигентная, впечатлительная душа не выносит

---

[1] призрак *(от франц. spectre)*.

[2] Из письма В. С. Серовой к М. Я. Симонович-Львовой от 5 ноября 1891 г. — Не издано; отдел рукописей ГТГ.

[3] И. Е. Репин и Л. Н. Толстой. Переписка с Л. Н. Толстым и его семьей. Т. 1. М. — Л., 1949, стр. 42.

[4] Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений. Произведения. Т. 29. М., 1954, стр. 153.

этого зрелища. Я не из очень впечатлительных и авось не рехнусь, но у меня катар желудка, а питаться придется чем бог послал, а голодный тиф погуливает, да и нервы мои расшатаны. Но что обо мне говорить? Раз у меня будут средства и я смогу помочь, то и нервы подымутся, и зараза ко мне не пристанет. Ты меня знаешь, когда во мне „дух" воспрянет, какая я бываю сильная и здоровая <...> Я буду жить в самой деревне, в глуши Симбирской губернии Карсунского уезда, в селе Большие Березники. Дороги нет, надо 140 верст ехать лошадьми. Но я потому туда еду, что там у меня есть двое знакомых очень деятельных и хороших людей. Я буду не одна, н о продовольствии мне не нужно будет хлопотать, мне земский врач (который приглашал меня) поможет. А он такой, такой славный! Да н в глуши меня никто не тронет, а хочется сойтись поближе с теми несчастными. Меня и уговаривают все ехать, чтоб *ободрить* упадших духом как интеллигентных, так и голодающих. А у меня дух настроен высоко, и я — говорю тебе истинную правду — даже смерти не боюсь. Ведь пора и об ней подумать, а я не хочу умирать от болезни долгой и быть в тягость ближним, а так со своим народом сгинуть — это хорошо: по Марии д'Орваловски»[1].

Большое торговое село Большие Березники, которое Серова предполагала сделать центром своей деятельности, ее не привлекло. В статье «Из деревни» Валентина Семеновна так описывала свое тогдашнее впечатление об этом селе: «Народ привык надувать, мошенничать. Торговля его совсем скрутила и наложила свой отпечаток <...> Я уехала из Березников... В Судосеве нет трактиров, нет зажиточных людей. На 500 обнищалых дворов — 10 еле обеспеченных хлебом... Еду в Судосево»[2].

Первое известное нам письмо Серовой из Судосева представляет отклики человека, потрясенного страшной картиной голода и нищеты, свирепствовавших в то время в деревне. «Вот вам, — писала она сестре 30 декабря 1891 года, — маленький конспект моей деятельности. Встаю в 5 часов и привожу в порядок списки лиц обедающих. У меня 100 ребят должны столоваться и 15 стариков. Приходят проситься на *кормовку* от 250—300 лиц ежедневно. Верст за 12 бегут ребятки пяти лет и считают высшим счастьем попасть в столовую. Надо каждый раз записывать желающих столоваться и о них наводить справки. Пока мною выдано на право столоваться только 30 ярлычков. Это дает право пользоваться кормовкой до нового хлеба. Теперь до приведения в порядок всех списков кормуются 100 правильно, а сверх штата еще человек 80. Голодных в смысле умирающих от голода в моем селе нет, но рядом за шесть верст именно *умирают* с голода. Картины такие мрачные, что душу ворочат, а главное то обидно: помочь нельзя! покормить *всех* невозможно, а будущее представляется одной гибелью: скота нет!! Я бы не осталась в моем селе, а переселилась бы в голодную деревню, если бы *центральная* столовая не представляла больших удобств для маленьких <...> В шести верстах мною уже открыта маленькая столовая, в 25 душ. Туда я два раза в неделю отвожу учителю провизию. В 12-ти верстах поеду сама открывать столовую в 50 душ. Здесь меня заменит одна очень милая особа, которая мне помогает по хозяй-

---

[1] Из письма В. С. Серовой к М. Я. Симонович-Львовой от 26 ноября 1891 г. — Не издано; отдел рукописей ГТГ.

[2] В. Серова. Из деревни. — «Русские ведомости», 1892, 20 марта, № 78.

ству. Я больше занимаюсь *организаторством,* на что у меня оказываются выдающиеся способности. Я как-то умею массами распоряжаться (режиссерская жилка). Я беру стряпух и детишек ради хлеба к себе жить и приучаю их к столовой, потом отвезу их в новую, а здесь в центральной — „снова на выучку возьму других". Так у меня дело и пойдет. Сама проживу недельки две в одном месте, прищу человека, который будет следить за ходом дела и поеду в другую местность <...> Ребята крохотные здесь доведены до крайней степени запущения: зеленые, с толстыми животами, грязные, больные — словом, я имею в своем помещении две чистые просторные комнаты. Хочу взять 25 человек на воспитание и 5 девочек для ухода за ними <...> Мы тут взапуски работаем и очень воодушевлены <...> Я бодра, здорова и деятельна, как никогда еще не была»[1].

В каких трудных условиях приходилось жить и работать Серовой, впервые очутившейся в деревне, рассказывает в своих воспоминаниях ее дочь Н. В. Немчинова-Жилинская: «Исправник, староста, попы и диаконы усматривали во всем, что проводилось Валентиной Семеновной, крамолу н антиправительственную пропаганду. Ловко используя невежество и забитость крестьянского люда, они распространяли вокруг всех маминых мероприятий нелепые слухи об антихристе и светопреставлении. Крестьяне в ужасе шарахались от всего, что исходило от приезжей „барыни". В деревне Перемиси — самой забитой и нищей — маме не удалось даже выяснить число нуждающихся в ее помощи семей. Слух о том, что всем записавшимся будут ставить на теле антихристову печать, отпугнул крестьян»[2]. Но энергичной Валентине Семеновне довольно быстро удалось изменить положение. Это можно заключить из датированного 2 июня 1892 года письма В. А. Серова, навестившего ее: «Ну-с, приехали мы сюда в субботу благополучно, в один день отмахали 135 верст, прожарило нас, растрясло нас как следует. Скоро, думается мне, придется трястись обратно. Что мне тут делать, не придумаю. Маму мы застали в превосходном виде как наружном, так и внутреннем, т. е. душевном. Действительно, столько труда устукала она на деревню свою Судосево, так толково все устроила, что работа эта не может не радовать ее. Живет она, как всегда, в крошечной комнатушке у одной чудесной старой девы. В ней она только отдыхает, больше на воздухе — либо толкует с крестьянами, которые пришли за делом к ней, а главное, в столовой. Столовая прекрасная, разумная. Помощники школьники ведут дело отлично и порядково. Помощь оказана действительно большая как этому селу, так и соседним. Вид народ имеет хороший, дети в особенности. Кормятся только дети и женщины. Мужиков не видать, хотя они могут получить еду, если хотят. Питомник для девочек-сироток очень мил, ребятки славные, за ними ходит одна баба, которая за них душу свою кладет, просто трогательно. Все зовут маму — мамашей, немножко забавно. Очень ей верят и слушаются <...> Да, цель этого дела и доверие со стороны народа завлекает и увлекает очень, настолько, что если бы я счел нужным

---

[1] Из письма В. С. Серовой к А. С. Симонович от 30 декабря 1891 г. — Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

[2] Н. В. Немчинова-Жилинская. Воспоминания о моей матери. — Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

отдаться этому делу, то, пожалуй, отдался бы ему почти так же ретиво, как и мама»[1]. Да и сама Валентина Семеновна с нескрываемой радостью признавалась в том, что крестьяне с большим пониманием и любовью относятся к ней, что не только она помогла в их тяжкой доле, но и они внесли в ее жизнь много светлого и хорошего. «Я нашла здесь столько преданности, столько искренней горячности и дружбы, что выношу эту трудную, полную лишения жизнь с отвагой и даже с удовольствием. Я не замечаю, как дни уходят; я вечно на народе, в народе, и ловлю малейшее проявление его доброго отношения ко мне с благодарностью и с какой-то „бешеной“ готовностью помочь во что бы то ни стало. И *помогу!*»[2]

Своеобразный отчет перед обществом о своей тогдашней деятельности в голодающей деревне Серова дала в статье, напечатанной в одной из московских газет. В этой статье она писала: «Работали мы полгода: с половины января до половины июля. Район нашей деятельности распространился к пасхе на три уезда, в двух губерниях: Симбирской и Пензенской. В Карсунский уезд мы дали средства на содержание четырех столовых, всего на 200 душ с января месяца (кроме Судосева, центрального места нашей деятельности). В Ардатовский уезд — на две столовых в 50 душ каждая также с января; в Саранский — на восемь столовых на 300 душ, открытых уже после пасхи. <...> В самом Судосеве была открыта вначале столовая на 50 учеников, в которой стали выдавать крупу, молоко грудным младенцам в неимущих семьях. По мере возрастания средств увеличивалось количество столовых. К пасхе в Судосеве их насчитывалось до 12 с 350 едоками. После пасхи прибавили еще 150 душ. Всю зиму подкармливали 70 коней сеном, весною — овсом; купили 30 лошадей, открыли питомник на 25 сирот и выдавали ужин в рабочую пору, начиная с мая месяца, 260 лошадникам. В самое жнитво открыли „ясли“, куда матери относили ребят на целый день. Итак, без грудных младенцев, помощь оказана была в Судосеве 760 лицам, не считая больных. Я говорю „помощь была оказана“, но насыщены эти лица не были <...> мы строго держались одного взгляда: только помогать *перебиться* голодающим, а не кормить их в полном размере потребности <...> с другой стороны, мы старались тратить сколько возможно было на поддержку хозяйства, приобретая лошадей и кормя их. Кормить здоровых парней или взрослых мужиков, способных работать, мы не признавали целесообразным. Мы кормили преимущественно ребят от 7 до 12-летнего возраста. Взрослые должны были искать заработков и при земском пособии могли кое-как просуществовать. Из самых бедных домов мы брали по 2 ребенка в столовую, и таким образом лишняя доля продовольствия оставалась тогда в семье. Больным мы постоянно помогали, временно даже открыли для них специальную столовую, находившуюся под наблюдением лица, заведующего лечением. Подростков мы иначе не подпускали к мирскому столу, как в счет платы за работу. С этой целью открыта была *лапотная* для парней (на 25 душ) и *прядильня* для девушек (также на 25 душ)». И далее Валентина Семеновна указывала в этой статье на появление дорогих ее сердцу

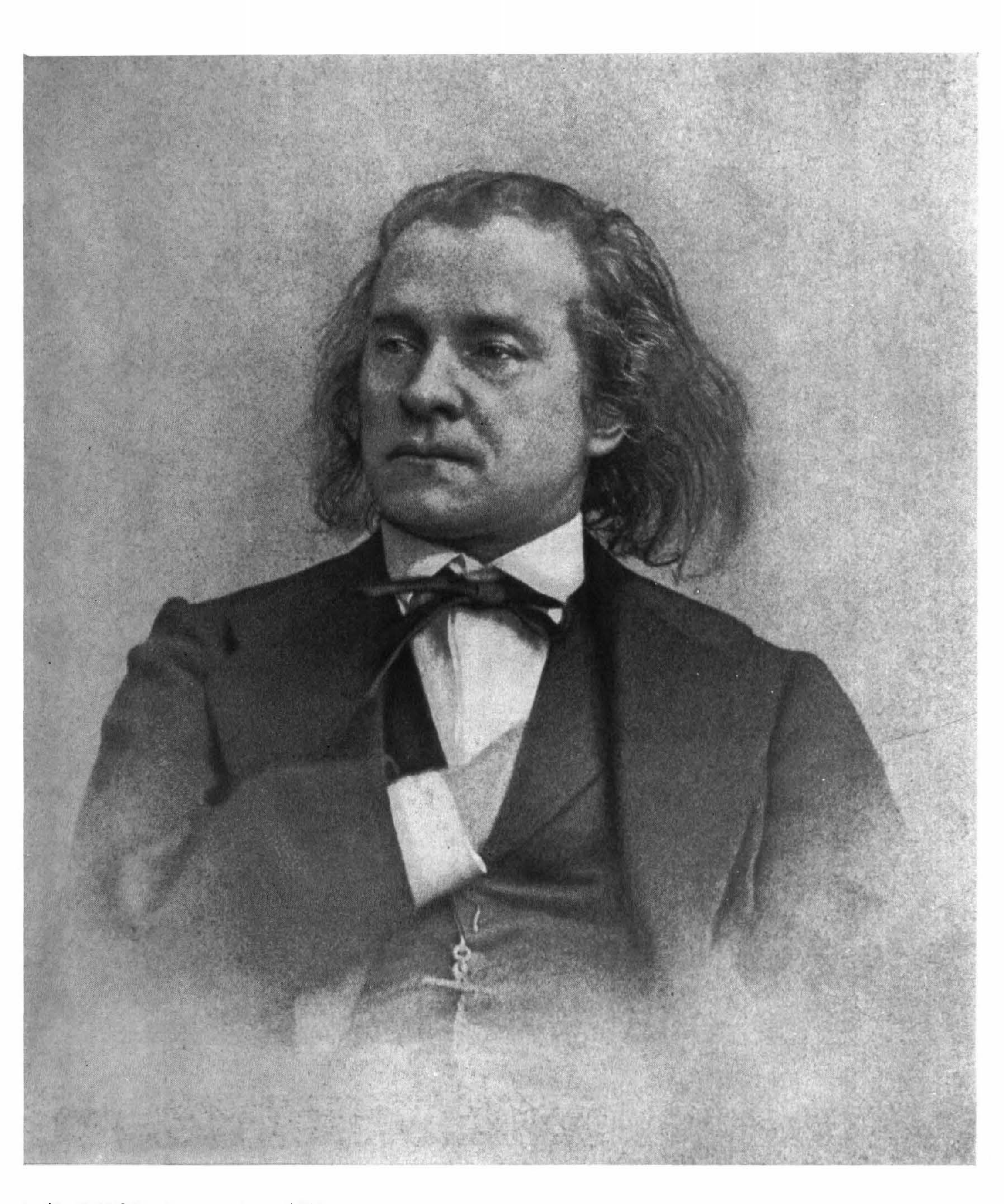
---

[1] Серов. Переписка, стр. 133, 134.

[2] Из письма В. С. Серовой к Л. Я. Гуревич от 25 января 1893 г. — Не издано; отдел рукописей ИРЛИ.



В. С. СЕРОВА. Фотография. 1870-е гг.



А. Н. СЕРОВ. Фотография. 1860-е гг.

проблесков общественного самосознания среди крестьян, как «еще на один полезный результат» деятельности: «выдвинулись светлые элементы крестьянства, и мирская забота становилась дорогой, близкой для лучших, избранных натур в нашем селе. Еще польза, и самая существенная, была в том, что выдвинулись вперед интересы бедняков. Они чувствовали защиту, крепкую защиту за собой и поэтому подняли голову, вылезли из своих берлог, между тем как раньше их существованием мало кто интересовался... Дело идет не о временной филантропии, но о призвании истинных устранителей народного бедствия» [1].

Эта статья с горестными раздумьями Серовой о прошлом и будущем деревни привлекла внимание русского общества. Журнал «Вестник Европы», называя Серову «одной из самых энергичных участниц борьбы с прошлогодним бедствием», отмечал далее: «А сколько в настоящее время на Руси сел, находящихся в таком же положении, как Судосево (или в еще худшем), но не имеющих радельца, который замолвил бы за них слово в печати? <...> К ним применимо вполне все сказанное госпожею Серовою о Судосеве, с тою лишь разницей, что попечения и помощи требуют здесь не одни дети. Везде, где существует массовая нужда, следовало бы возобновить прошлогоднюю организацию, пополнив ее пробелы, позаботясь о том, чтобы ни одна деревня не была предоставлена одним собственным силам» [2]. Валентина Семеновна была обрадована этим признанием. «Общество, — писала она сестре 24 ноября 1892 года, — стало ко мне ласковее, с тех пор как „Вестник Европы" меня по головке погладил, простило мне мои якобы *компромиссы* (непозволительные) (!) и теперь считает меня деятелем по „голоду"». И далее, как человек увлеченный своим делом, замечала: «Черт с ним, с обществом, а я вот разразилась сообщением болезней в Судосеве, что там была холера и все Судосево хворало дизентерией, да послала сообщение Суворину. Что-то будет? <...> Если эту *бомбу* примет „Новое время", тогда я деятель *крупный* и деньги посыпятся» [3]. А. С. Суворин, издатель реакционной петербургской газеты «Новое время», эту «бомбу» не напечатал.

Валентина Семеновна не раз выступала со статьями, в которых со всей решительностью говорила о необходимости помочь вымирающей от голода деревне и ставила на обсуждение в печати различные вопросы оказания помощи крестьянам. Так, отчитываясь в 1893 году за расходы, произведенные ею по питанию голодающих (среди лиц, сделавших на это пожертвования, упоминается, в частности, И. Е. Репин, который внес 25 рублей), Серова просила и впредь «столь же обильно присылать» деньги на организацию «санитарных столовых», то есть столовых, предназначенных для борьбы с вспышками холеры среди голодавших крестьян [4]. О том, что Серовой удалось снискать симпатии и поддержку русского общества своей деятельности в деревне, можно судить

---

[1] В. Серова. Считать ли деятельность благотворителей оконченной в неурожайных местностях? — «Русские ведомости», 1892, 12 октября, № 282.

[2] «Вестник Европы», 1892, № 11, стр. 419—421.

[3] Из письма В. С. Серовой к А. С. Симонович от 24 ноября 1892 г. — Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

[4] В. Серова. Карсунский уезд. — «Русские ведомости», 1893, 9 апреля, № 95; см. также: В. Серова. Из Карсунского уезда. — Там же, 1893, 25 мая, № 141.

по тому, что она сделала за 1891—1901 годы: «...истрачено было за десять лет 36 000 р. с двумя голодовками, <...> учителей подготовлено 15, школ своих выстроено 5, регентов обучено 21 человек, из них на должности при церквях 6 человек, театральных представлений было — 16, ясли учреждены были четыре года подряд, путешествовали воспитанники и воспитанницы (всех будет человек 70) по разным местам: ездили в Петербург, Нижний, Москву, Пензу, Саранск, Крым, Кавказ, Тверь, Симбирск; устроена была библиотека»[1].

Заботы и нужды деревни продолжали волновать Валентину Семеновну буквально до последних дней ее жизни. В 1907 году, когда неурожай поразил целый ряд губерний России, она снова едет в деревню и принимает активное участие в борьбе с голодом. На страницах «Русских ведомостей» в эти годы неоднократно появлялись ее волновавшие всех честных людей корреспонденции из «неурожайного края». В 1917 году, сообщается в воспоминаниях Н. Я. Ефимовой-Симонович, Валентина Семеновна «по первому зову судосевцев, ее бывших учеников <...> едет к ним, желая, — как она говорила, — увидеть перед смертью свободной русскую деревню <...> „Чудесно, что будет законченный круг жизни", — сказала она, и поехала, не владея уже парализованной рукой, но полная радостного возбуждения»[2]. Верная своей просветительной миссии в деревне, она в годы гражданской войны снова едет в село Судосево и устраивает там библиотеку.

IV

Деятельность Валентины Семеновны в деле помощи голодающим вызвала внимание к ее личности со стороны жандармов. Так, 8 января 1892 года начальник Симбирского губернского жандармского управления запросил Департамент полиции, «благонамеренна ли вдова действительного статского советника Серова В. С., жена композитора, так как, поселившись в селе Большие Березники, Карсунского уезда, открыла на свои средства столовую в пользу голодающих»[3]. В ответ начальник Департамента полиции 10 января 1892 года сообщал, что она «принадлежит к числу лиц весьма либерального направления», и предписал «не препятствуя названной Серовой в ее благотворительной деятельности, учредить за нею тщательное негласное наблюдение и в случае скопления вокруг нее значительного числа учащейся молодежи немедленно донести о том Департаменту полиции»[4]. Спустя двадцать лет Серова так рассказала о своих тогдашних «трениях» с царской администрацией: «Когда я прочно устроилась в Симбирской губернии, меня стали теснить местные „сильные люди". Дело в том, что во время голода мужики шли работать за всякую цену, которая упала до минимума. С моим приездом это прекратилось (через мои руки прошли 17 000 руб.), цены на

[1] В. Серова. Встреча нового года в Судосеве. — Не издано; отдел рукописей ММК.
[2] Н. Я. Ефимова-Симонович. Памяти музыканта-общественника В. С. Серовой. — «Советская музыка», 1947, № 4, стр. 60.
[3] Не издано; ЦГАОР, ф. 102, 1900 г., ед. хр. 945, л. 5.
[4] Не издано; в том же деле, л. 6.

рабочие руки поднялись. Вражда закипела не на жизнь, а на смерть, когда я совсем осталась жить в Судосеве. Раз ко мне приехал исправник, и между нами завязался следующий диалог: „Я приехал к вам, ваше превосходительство, с дружеским советом. Верьте мне, говорю как честный человек... Позвольте сказать?" — „Говорите". — „Вы — дама образованная, ваше место в столицах, в кругу артистов и ученых, а не тут вам, в Судосеве, возиться с серым мужиком, — простите, — с сопливыми ребятишками". — „Я никуда не уеду", — перебила я его. „Ну, так мы найдем средства вас удалить отсюда", — мне брошено было в ответ уже далеко не в „дружеской" тональности. И началось то, что в просторечье называется *измором изводить человека*... К счастью еще, губернатор и местный земский начальник были на моей стороне» [1].

В делах Департамента полиции встречаются донесения и о последующей деятельности Валентины Семеновны в деревне: об организации ею школ, артелей по обработке земли и т. д. [2] У жандармов была под подозрением не только Серова, но и ее ученики. Так, например, начальник Симбирского губернского жандармского управления доносил 7 мая 1904 года в Департамент полиции об учительнице н фельдшерице Е. И. Аринушкиной-Гусевой: «Названная Аринушкина, ученица Серовой, благодаря ее подготовке и материальной помощи, сдала экзамен в Петербурге на звание фельдшерицы и, по всему вероятию, усвоенные ею взгляды внушены ей Серовой. В настоящее время Аринушкина устранена от заведования чайной и за ней имеется наблюдение. Я, лично, докладывал г. Симбирскому губернатору о необходимости бдительного полицейского надзора за чайной, которая помещается в собственном доме Серовой» [3]. О самой Серовой тот же жандармский полковник сообщал следующее: «Состоящая под негласным наблюдением Валентина Семеновна Серова, вдова композитора, как видно из дел Управления и по собранным сведениям, наезжала в Судосево с 1891 года жить, только временно, а в последние годы приезжает изредка туда и большей частью проживает в Москве, она ярая последовательница учения графа Льва Толстого, в политическом отношении неблагонадежна и безусловно имеет вредное влияние на крестьян села Судосева и других сел, в которых учителями сельских школ состоят ее ставленники, получающие от нее содержание, но только как женщина умная, хитрая и осторожная, действует так тонко, что пока нельзя уличить ее в чем-либо предосудительном. В Судосеве она пользуется любовью и доверием крестьянского населения, в силу того что во время голодовок помогала нуждающимся, затем учила крестьянских детей грамоте и пению, даже из своих учеников образовала капеллу, с которой разъезжала по городам и давала концерты из оперы „Рогнеда". В ноябре 1903 года у нее согласно требования начальника Ярославского губернского жандармского управления, был произведен в селе Судосеве самый тщательный обыск, но ничего преступного не обнаружено,

---

[1] В. Серова. Итоги. — «Русские ведомости», 1913, 17 августа, № 189.

[2] Интересно, что в 1897 году она напечатала статью «Первая земледельческая артель в с. Судосеве», в которой подчеркивала «блестящие успехи» артели и рассказывала о «явном улучшении хозяйства крестьян при гуртовой обработке земли» («Русские ведомости», 1897, 8 марта, № 66).

[3] Не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «По заявлению гофмейстера А. Арапова», ф. 102, оп. 115, ед. хр. 980—1904, л. 28, 28об.

и хотя указаний на то, чтобы она распространяла в народе какие-либо преступные издания, не имеется, но вместе с тем выяснено, что она раздавала читать крестьянам сочинения графа Льва Толстого, как, например, роман „Воскресение“ и другие, заглавия которых выяснить не представилось возможности»[1]. В том же ноябре 1903 года другой обыск у Серовой был произведен Московским охранным отделением[2]. В донесении Симбирского жандармского управления в Департамент полиции в 1904 году она характеризовалась как «личность безусловно в политическом отношении неблагонадежная»[3]. Один из наиболее влиятельных людей в тогдашнем Симбирске гофмейстер А. А. Арапов в письме в Департамент полиции так отзывался о Валентине Семеновне: «...поселилась в селе Судосеве, забрала в руки мужиков, бывших одними из примерных и лучших крестьянских работников, сеет молодое поколение, до мозговых костей пропитанное учением Льва Толстого»[4].

Революционные события 1905 года застали Валентину Семеновну в Москве, и она, шестидесятилетняя женщина, с завидной энергией приняла в них посильное участие: для организации питания бастующих рабочих собирала деньги среди родных и знакомых, даже выхлопотала на это субсидию у Московской городской думы (через полгода, правда, спохватившейся и отменившей субсидию), обращалась к общественности с призывами о помощи через газету. В одном из таких обращений Серова писала: «Столовая для фабричных детей в Введенском народном доме преобразилась в питательный пункт на 1400 едоков. Пищу берут на дом сырьем, чтобы хватало на всю семью. Забастовщики с многочисленных фабрик Рогожского района пользуются в Введенском народном доме не только пищей, но и пособием для сохранения квартир, углов или коек, из которых их начинают изгонять <...> Стачки „заели“ рабочего: трагическая идейная война ведется впроголодь в темных углах и подвальных сырых этажах. И на плечи этих-то изможденных, изнуренных носителей идей пала тяжкая доля вести великую борьбу за осуществление светлого, счастливого будущего! И неужели не хватает грошей поддержать временно существование обнищавших тружеников, всеми признанных достойными борцами за истину, за свободу? Всем стачечникам отдают должную дань их выдержке, энергии, стойкости, — так будем же и мы достаточно доблестны и окажем им посильную помощь, чтобы они смогли довести начатое дело до конца <...> Если общество не найдет возможным прийти на помощь, придется закрыть столь полезное учреждение»[5].

---

[1] Не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «По заявлению гофмейстера А. Арапова», ф. 102, оп. 115, ед. хр. 980—1904, л. 27, 27об.

[2] Не издано; там же, дело Департамента полиции «Партия социалистов революционеров. Агентура. По Симбирской губернии», ф. 102, оп. 12, 1911 г., ед. хр. 2, ч. 70-Б, л. 4об.

[3] Не издано; там же, дело Департамента полиции «По заявлению гофмейстера А. Арапова», ф. 102, оп. 115, ед. хр. 980—1904, л. 36, 36об.

[4] Не издано; в том же деле, л. 6об., 7.

[5] В. Серова. Положение дела питательного пункта Введенского народного дома (Письмо в редакцию). — «Русские ведомости», 1905, 30 октября, № 285; см. также: В. Серова. Открытие столовой во Введенском народном доме. Письмо в редакцию. — Там же, 1905, 20 октября, № 275.

Но участие Валентины Семеновны в событиях первой русской революции не ограничилось помощью бастующим рабочим. Когда в те годы в деревне стали возникать «крестьянские союзы», требовавшие землю, Серова, как указывалось в одном жандармском донесении, наряду с эсером Н. П. Смертиным и земским врачом Картиковским, организовала такой союз в селе Большие Березники [1]. В одном из писем того времени Валентина Семеновна так извещала сестру о своей деятельности: «Что тебе сказать о моем житье-бытье? Союз крестьянский меня заколдовал, и могу сказать, что грандиознее, величавее я ничего не переживала за свои шестьдесят лет. Были уродства, были ненормальности, но сто человек „замухристых" мужиков говорили, и говорили дело. Прочие шестьдесят были интеллигенты и... надоели мне. Искра зажжена, и крестьяне с полным сознанием своей ответственной миссии отправились восвояси. Жечь и бить мы не хотим, но и уступать не станем. <...> Это было что-то невообразимо крупное, захватывающее в съезде проснувшейся толпы, и я верю, что она вырастет и потянет за собой всех деревенских еще не соорганизованных мужиков. Будет борьба не на жизнь, на смерть, но — думается, победят они, эти черноземные силы. А я? Что я намерена делать? К 1 января я Паню попросила две тысячи человек собрать и (сейчас у него триста) из них, если они примкнут к союзу, выбрать двести делегатов ко мне в Судосево. Там не будет интеллигенции, там мы заговорим своим, мужицким языком» [2]. Сохранившиеся документы свидетельствуют о том, что нарастание в этой деревне революционных настроений полиция приписывала влиянию Серовой [3].

Сближение с народом, которого вначале добивалась Серова, со временем перешло в большую неразрывную привязанность. И когда в 1914 году деревня вновь стала голодать, она в который раз принялась за организацию столовых. Тогда же она выступила в печати с призывом о помощи семьям солдат, призванных в армию в связи с начавшейся империалистической войной. Но царские власти не могли больше терпеть ее деятельность среди крестьян. О дальнейшем Валентина Семеновна так сообщала своему другу в конце того же года: «Судьба меня осчастливила еще одним опытом: симбирский губернатор выселил меня из Судосева в 48 часов, запретив кормить, так как он голода „не признает". В бумаге сказано: *за вредное влияние на молодежь в прошлой моей деятельности (1891 г.) выселить хоть силой.* Меня выпроводили с большим почетом. Нагрянул исправник, становой, стражник и урядник. В самый день открытия столовой народ оторопевший видел, как я отъехала. Голодные ребята ждали кормежки, уже объявленной» [4].

---

[1] Не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «О представлении отчетов о состоянии революционного движения по империи, по Симбирской губернии», ф. 102, оп. 5, ед. хр. 1800, ч. 10, 1905 г., л. 15об.

[2] Из письма В. С. Серовой к А. С. Симонович, без даты <1905 г.>. — Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва. Паня — крестьянин села Судосева Павел Иванович Гусев, один из руководителей «Крестьянского союза» в Симбирской губернии; о нем см. прим. 147, стр. 262, 263.

[3] См. прим. 150, стр. 263, 264.

[4] Из письма В. С. Серовой к А. Б. Хессину от 25 декабря 1914 г. — Не издано; отдел рукописей ММК.

Задолго до того, когда Валентина Семеновна приняла участие в помощи голодающему крестьянству, она развила незаурядную деятельность в области музыкального просвещения в деревне. Решающее значение для Серовой в этом деле имела ее встреча в 1886 году с Л. Н. Толстым. Мысль о необходимости нести музыкальное образование в крестьянские массы встретила у него одобрение и горячую поддержку: «...так я жаждал найти музыкальную силу, преданную столь великому делу. Приветствую вас от всей души! — добавил он, протянув мне обе руки. — Да! ваше дело — великое дело!»[1] Валентина Семеновна была окрылена теплыми словами сочувствия великого писателя, согласившегося к тому же, чтобы она написала музыку для одного из его произведений. Вот как реагировала Серова в письме к Толстому на эти беседы с ним: «...в личной жизни каждого человека находятся периоды, которые служат поворотными точками в их деятельности, мне кажется, что знакомство с Вами привело меня именно к такой точке. Мое намерение служить народу сложилось ясно и твердо; реализовать это твердое намерение я считала пока невозможным <...> Вы так согрели мою душу... как художник, как человек Вы так просто, великодушно-братски подошли ко мне колеблющейся, хотя и сознающей свою силу <...> Больше я ничего Вам не хочу сообщить о „сентиментальной" стороне нашего знакомства. Насчет *деловой* стороны я хочу Вам сказать, что томлюсь в ожидании Вашей рукописи <комедии „Первый винокур">. Времени до открытия балаганов так мало; я же хочу написать музыку не только понятную, но по возможности и красивую. В этом, дорогой Лев Николаевич, Вы мне не мешайте! В вопросах о сохранении красоты даже в народных операх я с Вами никогда не сойдусь! Ведь и родные могут расходиться во взглядах? Никакой работы я не хочу начинать в ожидании обещанной, потому что перебивать музыкальные мысли очень неудобно, я же настроилась на „русский лад". Поспешите, прошу Вас, мне выслать поскорее рукопись»[2]. Две недели спустя Валентина Семеновна извещала Толстого, что получила рукопись «Первого винокура»[3]. В том же, 1886 году инсценировку этого произведения Толстого она осуществила в селе Едимонове, Тверской губернии, причем с одобрения писателя она ввела в спектакль хоры. Как впоследствии заявила Серова Н. Ф. Финдейзену, в «Первом винокуре» она «хотела музыкально обрисовать и передать искусством то время, которое она сама пережила, передать в звуках борьбу за идеи, которыми увлекалась и была полна молодежь 60-х годов»[4]. Художник В. В. Верещагин, гостивший в то время в Едимонове у своего брата Н. В. Верещагина

---

[1] В. Серова. Встречи с Л. Н. Толстым на музыкальном поприще. — «Русская музыкальная газета», 1894, № 4, стр. 83.

[2] Из письма В. С. Серовой к Л. Н. Толстому от 14 марта 1886 г. — Не издано; отдел рукописей ГМТ. По словам Н. Ф. Финдейзена, Валентина Семеновна сообщила ему, что Л. Н. Толстой прислал ей «замечательное письмо о народном театре», которое, к ее великому сожалению, сгорело во время пожара в имении Верещагина (пожар произошел летом 1886 г.; об этом см. прим. 56, стр. 219). — Н. Ф. Финдейзен. Из моих воспоминаний. Ч. 3. В. С. Серова. — Не издано; отдел рукописей ГПБ.

[3] Из письма В. С. Серовой к Л. Н. Толстому от 27 марта 1886 г. — Не издано; отдел рукописей ГМТ.

[4] Н. Ф. Финдейзен. Из моих воспоминаний. Ч. 3. В. С. Серова. — Не издано; отдел рукописей ГПБ.

гина, вел с Серовой горячие споры, которые «касались и характера спектакля, и оформления, и даже самой необходимости театра в деревне» [1].

Общение с Толстым на этом не кончилось. Вот что Валентина Семеновна писала ему в конце 1887 года: «Бога ради, не думайте, дорогой Лев Николаевич, что и в самом деле каприз побудил меня просить Вас выслушать мои пиэски именно у меня в комнате, а не у Вас. Даю Вам слово, во мне говорит только желание, чтобы они были переданы Вам так, как были задуманы. Вне моей комнаты я за это не ручаюсь. Будьте ласковы и сдержите свое слово: жду с жгучим нетерпением извещения о Вашем приходе. Собственно эту записку потому посылаю, что сомневаюсь, запомнили Вы мой адрес? На всякий случай выпишу его подробно»[2]. Уважил ли писатель ее просьбу — не известно. По-видимому, упоминаемые в письме «пиэски» — это девять «музыкальных иллюстраций для фортепиано на темы, взятые из рассказов Л. Н. Толстого «Чем люди живы» и «Бог правду видит, да не скоро скажет», которые вышли в Москве в 1889 году в издании А. Гутхейля [3].

Следующая встреча Серовой с писателем состоялась в 1890 году. Сообщая своей племяннице подробности этой встречи с Толстым, которого познакомила тогда со своей оперой «Мария д'Орваль», Валентина Семеновна далее писала: «Толстой очень симпатизирует моей опере, слушал как истый художник. Уверял, что меня уже двадцать лет знает, и расстались мы друзьями. Я уехала с теплым, благодарным чувством. Все отнеслись ко мне, как к женщине и к артистке, с уважением и любовью. Была между слушательницами старая француженка, она плакала в IV действии. Толстая была также после этого действия взволнована. Сестра его (знаток в музыке) отнеслась с большим уважением. Вообще я давно не чувствовала себя так возвышенно хорошо. Я проиграла все от доски до доски. Здесь все хотят слышать рассказы о Толстом до тончайшей подробности все. Его симпатии к моей опере для меня лучшая похвала» [4].

Идея Серовой о «постановке оперы для крестьян» вызвала сочувствие и у А. Г. Рубинштейна. В одной из статей Валентина Семеновна, сообщая о встрече с ним, во время которой она поделилась своими планами о музыкальной работе среди крестьян, писала, что в конце разговора Рубинштейн «крепко пожал» ей руку [5].

Работа Серовой в деревне поставила перед ней вопрос о «духовной, нравственной связи» с крестьянами. В статье «Музыка в деревне», появившейся в печати в 1892 году,

---

[1] Симонович-Ефимова, стр. 27.

[2] Из письма В. С. Серовой к Л. Н. Толстому от 2 ноября 1887 г. — Не издано; отдел рукописей ГМТ.

[3] «Чтение этих иллюстраций, — писал один из рецензентов, — доставило нам истиннейшее удовольствие, хотя, разумеется, не все они одинакового достоинства <...> В общем, иллюстрации г-жи Серовой — произведение талантливое и оригинальное. Оригинальны они, во-первых, в чисто музыкальном отношении (за немногими исключениями), но еще более в том смысле, что иллюстрируют не целиком избранное литературное произведение, но его отдельные эпизоды <...> Сочинение г-жи Серовой запечатлено ярким национальным оттенком» («Баян», 1889, № 29, стр. 237—239.)

[4] Из письма В. С. Серовой к М. Я. Симонович-Львовой, без даты <1890 г.>. — Не издано; отдел рукописей ГТГ.

[5] В. Серова. Музыка в деревне. — «Артист», 1892, № 25, стр. 42.

то есть в то время, когда голод и холера свирепствовали с наибольшей силой, Серова в качестве одного из средств этой связи выдвинула идею создания «театров для народа»: «Мы своевременно заговорили о театрах для народа, хотя казалось бы, что неурожай удалил эти вопросы на задний план. Бесспорно, *сейчас* никакие попытки невозможны для устройства чего-нибудь подобного, но... именно *неурожай* дает нам надежду, что наша мечта осуществима. Он — неурожай — побудил интеллигентных людей ринуться в деревню. Он — неурожай — заставил их жить в народе. И прежде замечалось желание идти навстречу его нуждам: проповедей по поводу этого движения было достаточно. Теперь же думается, что движение созрело и стало явлением обычным. Раз этот факт будет констатирован, то будущее само собой вызовет проповедуемую нами эстетическую деятельность в деревнях. Почему мы *теперь* заговорили о ней? — Потому что следовало бы себя подготовить имеющим данные музыкальные и душевные, чтобы пойти по начерченной нами дороге, и тем, которые горячо нам сочувствуют»[1]. Однако, несмотря на, казалось бы, внимание общества и печати к ее деятельности в деревне, Серова по прошествии нескольких лет все же заявляла, что «пресса ничего полезного» ее делу «пока не сделала»[2]. И это не без основания. Один из журналистов так суммировал позицию, которую занимала печать в отношении музыкально-просветительной работы Валентины Семеновны: «...многие наши газеты, в то время как другие приветствовали предпринятое г-жею Серовой дело, — многие взглянули на него как на пустую затею. Некоторая часть печати нашла, что когда народу не хватает хлеба — даже зазорно обучать его оперным ариям, и когда народ при этом безграмотен и невежествен — наши усилия должны быть обращены к просвещению его путем грамоты и образования, а не музыкального воспитания»[3].

Среди высших чиновников царской администрации деятельность Серовой встречала прямое противодействие. Хорошо знавший ее Е. М. Аспиз вспоминал: «Рассказала Валентина Семеновна, как однажды добралась до Победоносцева, добилась свидания и прямо заявила ему: „За что вы меня преследуете? За то, что я хочу, чтобы богослужения были торжественными, музыкальными?“ — „Я тут ни при чем“, — сказал он. „Неправда, — ответила Серова, — все от вас“. Тогда Победоносцев сказал: „Вам больше не будут мешать“. Только один сезон прошел благополучно, а потом опять разгоняли нас, — заключила Валентина Семеновна»[4].

Постепенно музыкальные начинания Серовой находили все больший отклик. На втором съезде деятелей по техническому и профессиональному образованию в Москве Валентина Семеновна сделала 31 декабря 1895 года доклад «Пересадка ученой музыки в народ» (впоследствии напечатанный), который был встречен «шумными аплодисментами»[5]. Московская газета «Новости дня» посвятила восторженные строки этому

---

[1] В. Серова. Музыка в деревне. — «Артист», 1892, № 25, стр. 42.

[2] М. К. У В. С. Серовой. — «Одесские новости», 1897, 28 июля, № 4041.

[3] Слово-Глаголь <С. С. Гусев>. Изо дня в день. — «Одесские новости», 1897, 29 июля, № 4042.

[4] Е. М. Аспиз. Встречи с В. С. Серовой. — Не издано; в собрании И. С. Зильберштейна, Москва.

[5] «Биржевые ведомости», 1896, 10 января, № 18.

докладу Серовой и ее музыкальной деятельности в деревне: «Героиня вчерашнего дня на съезде Валентина Семеновна Серова, вдова знаменитого композитора и сама композиторша. Неказистая на вид, маленькая, некрасивая, с рассыпавшимися по плечам коротенькими волосами, она делается замечательно интересной, когда начинает говорить на дорогую ее сердцу тему. Эта тема — распространение серьезной музыки в народе. Уже много лет служит Валентина Семеновна делу этого распространения, скитается по глухим деревенским углам и по мере сил осуществляет свою заветную мечту — развивать музыкальные вкусы темной крестьянской массы и знакомить ее с образцовыми произведениями русских музыкантов. Чтобы познакомить с своею деятельностью, и явилась В. С. Серова на съезд и привезла с собою прекрасный доклад, художественно отделанный. Одна за другою прошли перед аудиториею мастерские картины, согретые горячею любовью к деревенскому люду, и все они говорят об одном: наши крестьяне горячо любят музыку и вполне способны наслаждаться ею в ее наиболее достойных проявлениях. Особенно это верно относительно музыки, соединенной с толковым текстом. Везде попытки знакомить с русскими операми, частью путем полных спектаклей, устраиваемых в кое-как приноровленной хате, частью в хоровом и фортепьянном исполнении, оканчивались полнейшим успехом. „Вражья сила",„Рогнеда", „Князь Игорь", „Русалка", „Снегурочка" оказались вполне по плечу мужицкой зрительной зале. Последняя с напряженным вниманием, великим интересом и таким же удовольствием следила за оперою, запоминала ее лучшие мотивы и быстро к ним привязывалась. И это бывало даже в самых медвежьих углах, где мрак особенно силен, вроде глухого закоулка Симбирской губернии, в котором г-жа Серова работала последние четыре года. Да иначе, полагает докладчица, и быть не могло, так как наш народ от природы наделен чрезвычайной музыкальностью и художественною чуткостью. Музыкант, который потратит свои силы в деревне, встретит тут весьма благоприятную почву и не пожалеет, что выбрал именно такое направление для своей деятельности. А сделать он это должен по целому ряду соображений и прежде всего потому, что он — в долгу перед народом. Лучшие наши музыкальные произведения много черпали из сокровищницы народных песен, этих „музыкальных номадов", лишь перерабатывая ее в более совершенные, культурные формы. Возвращая свои творения народу, композиторы лишь заплатят проценты по этому великому долгу... Таков общий смысл прекрасного доклада. Поучительнее, чем его рассуждения, самый пример докладчицы, внятно говорящий, как много доброго можно сделать и при скромных средствах и слабых силах. Было бы только доброе желание, да и истинная, не одними словами ограничивающаяся любовь к народу. Аудитория ответила на доклад шумною овациею, не смолкавшею минут пять, то стихавшею, то опять поднимавшеюся с новою силою»[1].

Театрально-художественные постановки Серовой в деревне вызвали самый положительный отклик у простых крестьян, у прогрессивных публицистов. Вот, например,

[1] На съезде. — «Новости дня», 1896, 1 января, № 4512. Через два дня эта же газета вновь упомянула Серову, подчеркнув что «почтенная музыкантша, полжизни проведшая в деревне» на практике доказала, «какие огромные услуги обществу может оказать музыка» (Арсений Г. <И. Я. Гурлянд>. Новое дело — «Новости дня», 1896, 3 января, № 4514).

как был отмечен в печати устроенный ею 31 марта 1896 года деревенский спектакль в честь А. Н. Серова: «Что же доказал спектакль 31 марта? Он блестящим образом доказал, что все тенденции, признающие необходимость каких-либо *переделок* пьес или книг для „народа", безусловно ложны и по самому существу; что так называемый „народ" гораздо глубже и лучше все понимает, чем это думают некоторые его просветители; что никакой трудности для понимания крестьянами художественных произведений нет и не может быть и кто хочет действительно принести какую-либо пользу народу и сделать ему добро, тот должен прежде всего не принимать на себя роль няньки и по-своему сдабривать великие художественные произведения, а дать только крестьянам возможность познакомиться с этими произведениями непосредственно и в их чистом неиспорченном виде. Здравый смысл, художественное чутье и чувство безыскусственной правды дадут крестьянам возможность самим понять и оценить действительно художественное произведение»[1]. Этот же спектакль вызвал следующий доброжелательный отзыв другого рецензента, по словам которого Серова занимала «видное место» в числе «деятелей по распространению просвещения в народе»: «...горячая любовь Валентины Семеновны к „серому мужику" и глубокая вера в музыкальные способности русского народа победила все трудности, и она имеет полную возможность сказать, что достигла осуществления своих заветных желаний»[2].

К чести Валентины Семеновны следует сказать, что, добившись широкого признания своей идеи о музыкальном просвещении народа, она неутомимо продолжала трудиться в этой области. Вот, например, что в последующие месяцы писала Валентина Семеновна сестре: «У меня прошли два спектакля „Жизнь за царя", и хотя народ был восстановлен против театра (особенно старики), я их победила вполне чудесным исполнением и блестящей постановкой (у меня костюмы из Самары — богатые). Еще дам два спектакля для народа и один для интеллигентов платный в пользу читальни в Березниках... Я в полном восторге и от того, что театр устроен по моему плану, по моему вкусу, что народ отнесся хорошо и что моя идея: народ будет петь наши русские оперы — живет»[3]. В конце того же, 1897 года В. С. Серова, помимо организации концертов, уже была занята постановкой «Князя Игоря». Но она признавалась: «Устаю очень, и старость дает себя знать»[4]. И все же, не зная, что такое покой, Валентина Семеновна продолжала заниматься несколькими делами сразу. Несколько месяцев спустя она сообщала сестре: «Теперь опять взялась за работу, обучаю регентов, при-

---

[1] Анатолий Кремлев. Село Рождественское Царскосельского уезда. Деревенский спектакль в честь А. Н. Серова. — «Биржевые ведомости», 1896, 2 апреля, № 90.

[2] Н. И. Иванюков. Очерки провинциальной жизни. — «Русская мысль», 1896, № 7, стр. 201. Еще один восторженный отзыв о том же спектакле появился в те же месяцы: Созерцатель <В. С. Лихачев>. Островский и Серов на народной сцене. — «С.-Петербургские ведомости». 1896, 2 апреля, № 89. Перепечатано: «Новости и биржевая газета», изд. 2, 1896, 2 апреля, № 90, и «Русская музыкальная газета», 1896, № 5, стр. 607—609.

[3] Из письма В. С. Серовой к А. С. Симонович от 22 мая 1897 г. — Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

[4] Из письма В. С. Серовой к А. С. Симонович от 23 декабря 1897 г. — Не издано; хранится там же.

ехала учительница из Вятки, сама обучается она музыке, а регентов учит русскому языку и географии. У нас тут хорошо, живем без попов и урядников. Скоро хотим поставить „Хованщину" <...> Самосжигание раскольников на костре просто поразительно хорошо изображено Мусоргским. Нигде не позволили изображать эту сцену, только Мамонтову дозволили за его мильоны, а я — без мильонов — покажу ее народу. А там пусть меня по шапке, я теперь ничего не боюсь»[1]. Успех, которого В. С. Серова добилась, был настолько велик, что труппа, составленная из крестьян села Судосева, Симбирской губернии, по приглашению интеллигенции Пензы выступала в этом городе в 1900 году. Журнал «Нива» должным образом оценил это культурное событие: «Опыт г-жи Серовой делает честь не только ей самой, но и несомненно нашему народу и не может не служить великим поощрением для всех, кому дорога его судьба, кто желает посвятить хоть небольшую часть своих сил благодарному делу просвещения нашей народной массы»[2]. Другой журнал высказал мнение, что музыкальные начинания Серовой в деревне «являются предвестниками, первыми ласточками той идеальной весны, которая ждет великий народ, когда исчезнут преграды, разобщающие его с культурной жизнью»[3]. Выступление в Пензе принесло много радости в трудную жизнь Серовой. В одном из своих тогдашних писем она так подводила итог поездки: «Наше „tournée"[4] артистическое с ребятишками, регентами и учителями вполне удалось, хотя нашлись в Симбирске щепки и муть со стороны дворянских гнезд. Но все это пустяки! Меня признали полезным деятелем в Судосеве и архиереи почему-то особенно умилились, утвердив меня наконец попечительницей школ. Теперь можно ворочать делами»[5]. Оставаясь верной деревне, Валентина Семеновна отклонила предложения о выступлении судосевцев в других городах. В ее письме к сестре по этому поводу сказано: «...Приглашения приехать с моей труппой дать оперный спектакль так и сыпятся. В Петербурге сейчас получила приглашение, взад и вперед всем сулят даровой проезд и содержание готовое на месте. Раньше трех лет я никуда не поеду; а теперь составляю деревенский оркестр и двое уже обучаются скрипке. Ты видишь, я не дремлю»[6]. А в одном из последующих писем Валентина Семеновна сообщала: «Хоры мои блестяще идут <...> Поем мы Глинку, Серова, Чайковского и народные песни. Что это за благодетельное влияние производит на поющих — я выразить не умею»[7].

Энергию Серовой не умерили ни годы, ни недомогания. Так, когда Серов сообщал жене 29 января 1911 года: «А все-таки слабенькая она <...> да старость не радость,

---

[1] Из письма В. С. Серовой к А. С. Симонович от 10 марта 1898 г. — Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

[2] Крестьянская оперная труппа. — «Нива», 1900, № 22, стр. 442.

[3] В. Г. Подарский. Наша текущая жизнь («Русская мысль» и «Вестник Европы» за последние полгода). — «Русское богатство», 1903, № 3, стр. 132, 133.

[4] поездка *(франц.)*.

[5] Из письма В. С. Серовой к А. С. Симонович от 27 марта 1900 г. — Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

[6] Из письма В. С. Серовой к А. С. Симонович от 25 октября 1900 г. — Не издано; хранится там же.

[7] Из письма В. С. Серовой к А. С. Симонович, без даты <1900—1901 гг.>. — Не издано; хранится там же.

да еще после удара»[1], Валентиной Семеновной завладел новый замысел — устройства в каждой деревне хорового дома. Через некоторое время она поведала об этой своей мечте корреспонденту «Биржевых ведомостей»: «Ф. И. Шаляпин принял в моей идее близкое участие, и, по его инициативе, в будущем сезоне в Мариинском театре в его постановке пойдет „Вражья сила", причем свой гонорар 2000 руб., которые он должен получить за выход, он жертвует на это, по его мнению, „великое дело". Кроме того, он обещал похлопотать перед директором императорских театров о том, чтобы весь сбор с этого спектакля поступил в фонд для учреждения хорового дома имени А. Н. Серова»[2].

О хлопотах Серовой в связи с постройкой этого дома дает представление заметка, появившаяся весной 1913 года в петербургской газете: «Новгородское губернское земство предложило взять под свое ведение хоровой дом, основываемый В. С. Серовой в трех верстах от ст. Чудово в деревне Сябринцы, Новгородского уезда, где она до последнего времени состояла народной учительницей в школе имени Г. И. Успенского. Осенью настоящего года начнется уже постройка особого здания для хорового дома с амфитеатром на 500 человек, двумя уборными комнатами для артистов и сараем для хранения декораций. Нельзя не видеть всей серьезности дела, над которым работает с такой энергией В. С. Серова. Оно должно найти живой отклик в душе всех тех, кому близки вопросы народного просвещения в широком смысле этого слова, подъема духовной культуры народа»[3]. Лишь в январе 1914 года состоялся с участием Шаляпина спектакль, сбор с которого пошел на постройку хорового дома имени А. Н. Серова.

Для осуществления своей мечты — учредить хоровые дома в деревне — Серова предполагала создать всероссийское общество деревенских и сельских хоровых домов Цель этого общества, как вспоминал А. Б. Хессин, участвовавший в выработке его устава, «должна была сводиться к распространению среди крестьянства сольного и хорового пения с тем, чтобы внести в его среду начала просвещения и культуры и доставить возможность скрасить время досуга»[4]. От имени общества была выпущена брошюра, в которой пропагандировались эти благородные намерения учредителей[5]. В те дни Валентина Семеновна писала А. Б. Хессину: «В Москве все заинтересовались хоровыми домами. Сам Энгель был у меня два раза: собирается писать о них. Сам Ипполитов-Иванов раскачался, когда я ему сообщила мой план об устройстве хорового дома в память Чайковского. Взялся переговорить с его наследниками»[6]. Имеются сведения, что Серова хлопотала и об организации такого дома имени А. Н. Скрябина.

---

[1] Серов. Переписка, стр. 182.

[2] М. Двинский <М. М. Берман.> К возобновлению оперы «Юдифь». — «Биржевые ведомости», веч. вып., 1912, 13 ноября, № 13246.

[3] Хоровой дом В. С. Серовой. — «Русская молва», 1913, 18 марта, № 96.

[4] А. Б. Хессин. Из моих воспоминаний. М., 1959, стр. 22.

[5] Всероссийское общество деревенских и сельских хоровых домов. М., <1914>.

[6] Из письма В.С. Серовой к А. Б. Хессину, без даты <1914 г.>. — Не издано; отдел рукописей ММК.

Незадолго до первой мировой войны Серовой удалось на собранные ею средства организовать в селе Рождествене (под Петербургом) «консерваторию» (это было обширное помещение, предназначенное, говоря современным языком, для деревенской художественной самодеятельности). Здесь, в частности, художник П. П. Кончаловский писал декорации к «Снегурочке» по эскизам В. М. Васнецова [1].

Немало внимания Валентина Семеновна уделяла подъему культурного уровня жизни московских рабочих.

Еще в 1898 году она была избрана одним из трех почетных членов общества, ставившего своей целью, как сообщала московская газета, «доставление сельскому и городскому населению нравственных и разумных развлечений путем организации в Москве и ее окрестностях народных гуляний, чтений, концертов, спектаклей и выставок картин» [2]. Тогда же Валентина Семеновна писала сестре: «Ох! кабы двадцать лет сбыть с плеч, я послужила бы этому обществу, а теперь ограничусь своими двумя губерниями» [3]. По-видимому, это письмо Серова отправила в тяжелую для себя минуту, так как она не переставала участвовать в делах Общества для народных развлечений. Сохранилось ее обращение к музыкальному деятелю А. М. Керзину, в котором она приглашала его на организованную этим обществом дискуссию «о народном театре» [4]. В начале 1905 года Валентина Семеновна по приглашению Московской думы «взяла на себя вести хор фабричных», в котором занималось сто человек. «Пока дело идет горячо», — сообщала она Н. Ф. Финдейзену 2 февраля 1905 года [5].

V

Даже те из современников, кто не испытывал к Серовой расположения, единодушно отмечали ее необычайную энергию. Н. Ф. Финдейзен, относившийся к их числу, писал: «Ко времени нашего знакомства <состоявшегося в начале 1891 г.> Валентина Семеновна выглядела уже пожилой особой, заметно проглядывала седина; иногда казалась несколько обрюзгшей, временами нервной, порой апатичной, но всего чаще — еще очень энергичной, я бы даже сказал, — властной. Впрочем, ее властность скорее смахивала на деспотизм! <...> Она была типичной представительницей шестидесятых годов, любила кружки и хотела работать для народа, мечтала об идеальной коммуне

---

[1] В. А. Никольский. Петр Петрович Кончаловский. М., 1936, стр. 27. В воспоминаниях Р. М. Глиэра об идее В. С. Серовой организовать «народную консерваторию» говорится следующее: «В революционные 1905—1906 гг. ей удалось создать передвижную „Народную консерваторию" в Москве для обслуживания рабочих подмосковных заводов. Наступившая реакция остановила это дело, но в 1913—1914 гг. Валентина Семеновна построила консерваторию в селе Рождествене под Петербургом» (Р. М. Глиэр. <Статья о В. С. Серовой. 1944 г.>. — Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва).

[2] «Новости дня», 1898, 18 февраля, № 5288.

[3] Из письма В. С. Серовой к А. С. Симонович от 25 марта 1898 г. — Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

[4] Из письма В. С. Серовой к А. М. Керзину от 23 марта 1899 г. — Не издано; отдел рукописей ЛБ.

[5] Не издано; отдел рукописей ГПБ.

и жила довольно безалаберно»[1]. Такой она оставалась до преклонных лет. Вот какой запомнила Серову ее внучка Т. К. Корчагина, видевшая ее в последние годы жизни: «Сидеть сложа руки, слушать светскую пустую болтовню, заниматься нарядами и устройством своего собственного уюта бабушка не умела. Везде и всюду, при любых обстоятельствах, она изыскивала себе дело и сразу же принималась за него, вкладывая в это излюбленное дело всю страсть своего непоседливого характера»[2].

Живой нрав этой женщины, ее повседневная увлеченность работой были столь поразительны, что В. С. Мамонтов, вспоминая о ней спустя четверть века после ее смерти, писал: «Энергией она обладала не по возрасту и не могла сидеть без дела»[3].

Естественно, что, столь живо откликаясь на общественные и культурные запросы, Валентина Семеновна даже среди близких ей лиц прослыла за женщину, лишенную «черт семейственности, хозяйственности, домоседства»[4]. А дочь Серовой писала: «Любящей матерью ей реже всего приходилось бывать, жизнь захватывала ее целиком, без остатка»[5].

Образ жизни Валентины Семеновны не изменился даже после того, как в 1876 году она вторично вышла замуж за врача В. И. Немчинова. Впрочем, и сама Валентина Семеновна не считала себя хорошей воспитательницей и передавала повседневные заботы о Валентине Александровиче и детях от второго брака в руки других лиц. Это привело к тому, что еще при жизни Валентины Семеновны было распространено мнение, будто Серов едва ли чем-либо ей обязан, став художником, и что только случай помог открыть и развить его талант. Так, например, близкий знакомый Серова и известный искусствовед С. С. Голоушев, говоря с осуждением о Валентине Семеновне, что «мать носится по всем концам России, уезжает за границу, а ребенок брошен», «мамаше нужно носиться по своим разным делам, и она помещает сына к Репину», «мамаше надо ехать, — взяла ребенка, и в вагон», — приходит далее к такому выводу: «...семья сделала все, чтоб Серов вышел каким-то странствующим рыцарем, но судьба нарочно всякий раз из этого странствия делала так, что на долю Серова выпадало чье-нибудь сильное художественное влияние»[6]. Позже такого рода утверждения перешли в работы других искусствоведов. А один из них, Б. Н. Терновец, даже уверял, что Серова «талантами воспитательницы не обладала»[7]. И вместе с тем говорить о решающем влиянии счастливых случаев на судьбу В. А. Серова было бы крайне несправедливо

---

[1] Н. Ф. Финдейзен. Из моих воспоминаний. Ч. 3. В. С. Серова. — Не издано; отдел рукописей ГПБ.

[2] Т. К. Корчагина. Моя бабушка. — Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

[3] В. С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. Изд. 2. М., 1951, стр. 54.

[4] А. С. Симонович. Биографический материал о Валентине Семеновне Серовой. — Не издано; отдел рукописей ГТГ.

[5] Н. В. Немчинова-Жилинская. Воспоминания о моей матери. — Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

[6] С. Глаголь <Голоушев>. Художественная личность Серова. — «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1911, № 10, ноябрь-декабрь, стр. 471, 472.

[7] Б. Терновец. Коровин — Серов. М., 1925, стр. 34.

по отношению к его матери и к нему самому. Как видно из воспоминаний Н. Ф. Финдейзена, Валентина Семеновна не скрывала, что следовала своей системе «своеобразного воспитания» сына, которая для окружающих подчас была непонятна и неприемлема [1]. Однако при более внимательном ознакомлении с документальными материалами, рисующими детство и юность художника, бросается в глаза, что, в сущности, все необходимое для нормального развития своего сына, как ей ни было трудно, Валентина Семеновна ему дала. Между тем материальное положение Серовых в то время было не блестящим. Об этом можно, в частности, судить по письму Валентины Семеновны к вице-президенту Русского музыкального общества Д. А. Оболенскому от 20 ноября 1876 года, в котором она просила выдать деньги от спектаклей «Юдифь» и «Рогнеда» на воспитание сына или разрешить бенефис в его пользу, о чем еще в 1874 году хлопотали А. К. Толстой и И. С. Тургенев [2].

Хотя Серова часто на месяцы и годы оставляла своих детей родным и знакомым, однако в решающие этапы жизни сына она всегда оказывалась на месте и немедленно принимала нужные меры. Так, она чуть ли не первая обратила внимание на его художнические задатки (в своих воспоминаниях Валентина Семеновна ставит это в заслугу своей большой приятельнице Н. Н. Коган) и послала его рисунок Антокольскому. По совету Антокольского она стремилась развить дарование своего сына, вверив его «солидному, обстоятельному» учителю. Только передав Тошу в надежные руки Репина, Валентина Семеновна в это дело больше не вмешивалась.

Так же энергично поступила она и тогда, когда юноша Серов не захотел продолжать общее образование. Он стал заниматься в гимназии лишь после принятия Валентиной Семеновной непоколебимого решения о необходимости для него «продолжать общее образование до 16-летнего возраста, когда можно будет прямо перейти в Академию художеств». Репин считал, что за это ей «надо принести благодарность» [3].

Несмотря на всю свою занятость, Валентина Семеновна не проглядела и душевный кризис двадцатилетнего сына. Для его преодоления она прибегла к помощи Репина и П. П. Чистякова, пользовавшихся непререкаемым авторитетом и уважением молодого Серова [4].

Если в годы юношества и возмужания отношение Серова к матери подчас оставляло желать лучшего, то потом Валентине Семеновне удалось вернуть к себе и почтительное уважение и любовь сына. В одном из писем он признавался: «Я люблю и ценю ее как артиста, как крупную, горячую, справедливую натуру, таких немного, я это знаю» [5]. Дочь Серова, Ольга Валентиновна, вспоминает, например, о таком факте, когда Серов, имея семью в шесть человек, вызвал на дуэль (это было в 1905 году)

---

[1] Н. Ф. Финдейзен. Из моих воспоминаний. Ч. 3. В. С. Серова.— Не издано; отдел рукописей ГПБ.

[2] См. Приложение 2, письмо 1, стр. 124, 125.

[3] Репин, стр. 350.

[4] См. письма В. С. Серовой к П. П. Чистякову от 10 октября 1885 г. и к М. Я. Симонович от 29 декабря 1885 г. в Приложении 2, письма 15 и 17, стр. 130, 131.

[5] Из письма В. А. Серова к Е. Г. Мамонтовой от 6 января 1889 г.— Не издано; ЦГАЛИ.

одного крупного московского фабриканта-мецената за то, что тот оскорбил Валентину Семеновну[1]. По словам журналиста Б. П. Лопатина, влияние Серовой на сына было «весьма значительно»[2].

Однако истинно сыновнюю любовь узнать Валентине Семеновне все же не удалось. Ласку и теплоту своего сердца Серов отдал, как он сам об этом неоднократно говорил, своей «второй матери» — Елизавете Григорьевне Мамонтовой. Может быть, это обстоятельство и легло в основу временной размолвки, происшедшей между Е. Г. Мамонтовой и В. С. Серовой, о которой последняя уведомляла свою племянницу: «С Мамонтовой разошлась мирно, с полным сознаньем, что я невиновна в расхождении»[3]. И вместе с тем Серова вполне понимала, какое глубокое значение для ее сына имело то, что он встретил со стороны Е. Г. Мамонтовой такое душевное расположение и огромную заботу.

В пору зрелости своего сына Валентина Семеновна питала к нему большую привязанность и не без основания считала, что в трудную минуту она всегда встретит у него понимание, сочувствие и помощь[4].

VI

В последние годы своей жизни В. С. Серова, как сообщала «Красная газета», «мало-помалу совсем сошла со сцены общественной жизни»[5]. 13 июня 1921 года заведующий музыкальным отделом Наркомпроса Б. Б. Красин просил А. В. Луначарского «оказать всестороннее содействие композитору Валентине Семеновне Серовой, автору „Акоста" и „Ильи Муромца" (вдове композитора Серова — автора „Юдифи" и „Рогнеды" и матери знаменитого художника В. А. Серова) в переезде ее из Симбирской губернии деревни Березники в московскую санаторию, где ей выхлопотано через Наркомздрав помещение ввиду крайней остроты ее болезни. Так как больная лишена возможности самостоятельно передвигаться и тем самым нуждается в посторонней помощи, ей необходимы специальные средства для оплаты транспорта и сопровождающих ее двух сестер милосердия». И далее музыкальный отдел Наркомпроса, «признавая всю необходимость прийти на помощь заслуженному маститому музыканту и общественному деятелю», ходатайствовал «об отпуске для означенной цели единовременного пособия в размере 500000 руб.»[6]. На основании различных пометок на письме можно судить, что в те трудные годы молодая Советская власть сочла необходимым оказать это внимание и помощь Валентине Семеновне. Однако по разным причинам

---

1 О. Серова. Воспоминания о моем отце. М. — Л., 1947, стр. 32.

2 Б. Шуйский <Б. П. Лопатин>. Валентин Александрович Серов. 1865—1911. Опыт биографии. — «Свободным художествам», 1912, № 4-5, февраль-март, стр. 7.

3 Из письма В. С. Серовой к М. Я. Симонович-Львовой от 30 октября 1885 г. — Не издано; отдел рукописей ГТГ.

4 См. Приложение 2, письма 40 и 41, стр. 139—141.

5 В. К<оломийцев>. Памяти В. С. Серовой. — «Красная газета», веч. вып., 1924, 2 июля, № 147.

6 Не издано; отдел рукописей ММК.

перевезти ее в Москву в то время не удалось. А между тем здоровье Серовой продолжало ухудшаться. Ухаживавшая за ней жительница Пензы Г. О. Носович в письме к О. Ф. Серовой от 29 марта 1922 года сообщала: «... За эту зиму состояние здоровья Валентины Семеновны значительно ухудшилось <...> питание ее ухудшилось намного, так что она слаба настолько, что всю зиму уже не встает с постели, даже не садится, а с января она лишилась почти совсем языка. Она с трудом и изредка произносит какое-нибудь слово. Она сильно страдает и физически: все кости болят и от голода <...> но больше всего нравственно от беспомощности своей и полной заброшенности и одиночества. Умственные способности у нее прекрасно сохранились; она интересуется и общественной жизнью, и литературной, и музыкой. Еще этой осенью она советовалась со мной, что бы ей устроить для больных Красного Креста, чтоб отвлечь их от игры в карты. Она говорила мне: „Самая большая трагедия моей жизни это то, что потребности ума у меня колоссальные. Мне необходима музыка, и я даже задумала новую оперу на текст Мережковского". Она часто кричит от боли; когда спросишь ее: „что болит, бабушка?", она мне отвечала: „я кричу от нравственной боли". Она очень жаловалась на своих судосевцев, что они ее покинули. Она говорила: „Мне очень горько, что все те, для которых я так много делала, меня оставили теперь одну". Сейчас она не говорит, но по глазам видно, какую ужасную трагедию она переживает <...> До этой зимы Отдел народного образования делал для Валентины Семеновны очень много: давал ей прекрасный паек, белье, одежду. Кроме того, она получала по распоряжению Луначарского из Отдела социального обеспечения еще 100 000 в месяц» [1]. Через некоторое время, уже совершенно парализованную, ее перевезли в Москву.

Отклики на ее смерть (в июне 1924 года) показывают, что общественность молодой Советской России надлежащим образом оценила жизненный подвиг Валентины Семеновны Серовой. Журнал «Жизнь искусства» в таких словах отдавал ей должное: «В лице Серовой сошла в могилу очень яркая и своеобразная фигура нашего музыкального прошлого <...> Серова <...> в течение своей долгой жизни проявляла редкую подвижность и чистоту художественных устремлений, незаурядную трудоспособность и исключительно сердечную отзывчивость к вопросу музыкального просвещения масс, вложив в это дело maximum увлечения и энтузиазма, свойственного ее порывистой натуре» [2]. В «Известиях» о ней было сказано: «Народница по убеждениям, Валентина Семеновна лучшие годы жизни отдала служению народу, а именно идее пропаганды музыкального образования в самой народной толще. Ее пропаганда имела успех <...> В ее лице ценна была не столько реальная музыкальная величина, сколько личность, полная любви к народу и его культуре, типичная старая революционерка-народница» [3].

Газета «Правда» в некрологе «Памяти В. С. Серовой» следующими словами почтила ее память: «Имя только что скончавшейся в очень преклонном возрасте В. С. Серовой связано с делом музыкальной пропаганды русских классиков (считая и представите-

---

[1] Не издано; копия письма — в отделе рукописей ГПБ.

[2] Исламей <Н. П. Малков>. В. С. Серова. — «Жизнь искусства», 1924, № 27, 1 июля, стр. 16.

[3] «Известия», 1924, 22 июня, № 140.

лей „Могучей кучки“) среди крестьянской массы <...> В. С. Серова принадлежала к поколению тех убежденных народников семидесятых годов, для которых весь смысл жизни заключался в служении народу. Мы считаем своим долгом отметить в этих немногих строках ее большие заслуги в деле музыкального просвещения народных масс. Все успехи в этой области навсегда будут связаны с именем человека, десятки лет своей жизни посвятившего русской деревне и ее музыкальному обслуживанию»[1].

С тех пор прошло более сорока лет. Но н теперь, в новую историческую эпоху, не должна быть забыта Валентина Семеновна Серова, жена и сподвижница выдающегося русского композитора, давшая родине великого живописца, а также внесшая свою посильную и все же немалую лепту в культурную и общественную жизнь России того времени.

---

[1] «Правда», 1924, 26 июня, № 142.

В. С. СЕРОВА

КАК РОС МОЙ СЫН

Воспоминания о В. А. Серове

ПРИЛОЖЕНИЯ:

1. Записи о сыне в мемуарах о муже
2. В. А. Серов в письмах матери

I. В ОТЦОВСКОМ ДОМЕ <1865—1871>

В маленьких комнатках четвертого этажа в Петербурге, в чистеньком переулке, в ночь с 6 на 7 января родился маленький «Серовчик» в то время, когда отец его [1] оркестровал свою «Рогнеду». Услыхав первый крик младенца, он поставил вопросительный знак в партитуре: его не успели оповестить, кто именно родился.

Появление сына на свет божий привело нас в неописуемый восторг. Мать Александра Николаевича, горевавшая, что имя Серова угаснет со смертью ее любимца Александра (другие сыновья умерли неженатыми), на склоне лет, когда она уже перестала мечтать о женитьбе композитора, вдруг была осчастливлена рождением внука. Радость ее была столь велика, что, забыв обычную осторожность, она во всякую погоду ежедневно его навещала: она должна была каждый день видеть своего Валентошу, от этого счастья она не могла отказаться. Однако это счастье стоило ей жизни: старушка, не выдержав непосильного напряжения физического и нравственного, захворала и внезапно умерла [2].

Появление ребенка в нашей семье не особенно отразилось на жизни отца; ребенок был смирный, покладистый. Серов сначала его как будто не замечал, изредка только заглядывал в корзиночку, где «сопел будущий гражданин».

— Ведь, шельмец, спорить со мной станет, свои мнения отстаивать будет! — утверждал он, шутя.

Об эту пору (1865 г.) жизнь наша носила характер безмятежного, мирного существования, хотя средств никаких не было («Юдифь» временно была снята с репертуара) [3]. Серов усердно работал над «Рогнедой», почти никуда не выезжал, писал статьи, а я занялась всецело

своим первенцем. Мне еще не было восемнадцати лет... стала я за ним ухаживать, как бог на душу положит, не мудрствуя лукаво. Помощницей моей была Варечка, молодая, красивая, интеллигентная прислуга. Она души не чаяла в нашем Тоше, и он первый год рос себе да рос без задоринки, без запинки, как обыкновенный нормальный ребенок. К концу второго года я начала задумываться относительно его речи: не говорит, да и только. Кроме звуков «му» и «бу», ничего не мог произнести. Когда ему минуло два года, я стала советоваться с опытными матерями, следует ли принять какие-либо меры, чтобы ускорить его развитие*. Мне посоветовала моя сестра, г-жа Симонович[4], известная издательница педагогического журнала и учредительница первого детского сада в Петербурге, отдать его в ее семью, чтобы он слышал вокруг себя детскую речь. С ним сестре пришлось долго возиться, пока он усвоил себе несколько слогов, из которых складывалась речь окружавших его детишек. Я упоминаю про этот факт потому, что в жизни моего сына бывали часто заминки такого рода, когда какая-то вялость, умственная неповоротливость мешала ему осиливать самые обыкновенные затруднения. Миновав такие периоды, он снова входил в норму и проявлял остроумие, понятливость, а главное — феноменальную наблюдательность. Но все-таки какая-то тяжеловесность всей его натуры выступала ярко, настойчиво во всей его жизни. Вдруг, внезапно находит просветление, словно тучи рассеиваются, организм начинает расцветать, оживать. Впервые сказалась эта особенность дитяти именно в этой стадии его развития — в период усвоения речи. Поборов эту трудность, он переродился. Глазки оживились, движения стали бойкие**; Тоша быстро стал развиваться, превратился в необыкновенно симпатичного мальчугана и сделался общим любимцем. Периоды «пробуждения» обыкновенно ознаменовывались у него какими-нибудь поразительными происшествиями. На этот раз за «пробуждением» последовало таинственное его исчезновение. У нас был обширный двор, Тоша гулял и играл в нем охотно. Будучи довольно самостоятельным, он спокойно оставался один***, я часто выходила наведываться о нем. В это злополучное утро выхожу — его нет. Спрашиваю детишек, дворников, соседей, всех близ живущих знакомых... Тоша исчез. Одна старушка во дворе уверяла, что видела его около обезьянки, пляшущей под шарманку, — больше никаких сведений нельзя было добиться. Проходит час, другой, наступило обеденное время. Страх наш доходит до отчаяния. Серов дает знать в участок, что сын ушел за шарманщиком, следует принять меры для розысков.

---

* В рукописи далее: «Это явление тем более казалось зловещим, что форма его головки стала резко изменяться».

** В рукописи далее: «головка как будто округлилась».

*** В рукописи далее: «няньки мы не держали».

Уж стало вечереть. Убитая горем, я, словно окаменелая, села у ворот, от ужаса ничего не вижу! Вдруг кто-то прикоснулся к моей руке, и тоненький голосок раздался: «Мама, какую я глину нашел!» Передо мной стоял маленький человечек с огромным комом глины в руках...

Целый день он провел в глиняной яме, ничего не ел весь день *. Когда мы стали разыскивать эту яму, ее уже не было, или Тоша ее не нашел.

Как только он подрос, я его отдала в детский сад г-жи Люгебиль [5], и первые ** годы его существования прошли довольно благополучно; мы с ним почти никогда не разлучались, брали его с собой в театр, вместе путешествовали, на наших вечерах он присутствовал неизменно. В театре, конечно, он большей частью спал, но если его интересовало действие, то внимательно следил за ним. Когда Серов после третьего акта «Рогнеды» вышел раскланиваться с публикой, Тоша громко расплакался: «Ой, боюсь, медведь папку съест».

Всюду — в театре, в пути, в гостях — сын наш поражал своей выдержкой, своим спокойствием, как будто он сознательно созерцал, наблюдал явления, проходящие мимо него ***. Еще Рихард Вагнер заметил его необычайную выдержку, когда мы, бывало, засиживались у него в Люцерне [6].

Aber diese Russen sind doch von einer unglaublichen Energie» ****, — говаривал он, глядя на Тошу, когда тот, не шелохнувшись, внимательно следил за окружавшими его лицами *****. Он обладал замечательной зрительной памятью, и многое запечатлевалось в его ребячьей фантазии. Например, он, будучи уже взрослым, вспомнил позу отца, пишущего за своим бюро, — позу, воспроизведенную им в портрете, находящемся теперь в музее Александра III в Петербурге [7]. Из этого же времени — ему было всего четыре года — он помнил Вагнера, его дочь Еву, с которой он играл, беседку с фазанами, собаку Рус, на которой он ездил. Его привязанность к животным была баснословна: он забывал все, готов был бросить всех, чтобы удовлетворить свою страсть — побыть в излюбленном обществе животных [8]. Раз мы были приглашены на обед к Вагнеру — он убедительно просил не опоздать. Собрались заблаговременно. Мы жили на высокой горе, Тоша обыкновенно спускался на палочке верхом

---

* В рукописи вместо слов «весь день» было: «не пил, все что-то лепил».

** В рукописи далее: «четыре».

*** В рукописи далее: «Я думаю, что в большинстве случаев он просто сидел смирно, боясь оставаться дома один; попутно явился навык сидеть со взрослыми и не мешать им; но я убедилась впоследствии, что в его детской наблюдательности было много смысла, и часто он поражал своеобразными, хотя и детскими выходками».

**** «А ведь эти русские обладают невероятной энергией» *(нем.)*.

***** В рукописи далее: «Не знаю, можно ли окрестить это свойство сидеть не шевельнувшись часа два „энергией“».

и ожидал нас у подножия. Пришли — его нет! Ищем, ищем... Уже начали придумывать всякие фантастические похищения... вдруг до нас донесся звук дальнего ржания осликов, которых много паслось в горах. Мигом осенила нас счастливая мысль. Бросаемся по направлению ослиных голосов, подходим — Тоша верхом на осле восторженно гикает, и на нас, конечно, — нуль внимания. Идти с нами отказывается наотрез. Немало красноречия потребовалось, чтобы уговорить его отправиться к товарке — к златокудрой Еве. Как-то Вагнер гневно выругался при нем: «Aber so viele Esel giebt's auf der Welt!» *, но, увидав его, рассмеялся от души, погладил его по головке и шутливо прибавил: «Du hast sie gern, mein Junge, gelt» ** — припомнив, как тот променял обед у Вагнера на своих любимых животных.

Отношения отца к сыну были довольно безобидные; они друг другу не мешали, особенной близости не замечалось. Один эпизодик внушил Серову-отцу некоторое уважение к своему малышу. Мы, будучи за границей, отправились к Шафгаузенскому водопаду и вздумали прокатиться к самой скале, находящейся среди водопада. С нее обозреваешь поверхность, с которой падает весь могучий естественный резервуар воды; ревущей массой ударяет он о скалу, окутывая ее тысячами блесток серебрящейся пены, и водяной пылью орошает лицо дерзкого посетителя, отважившегося пробраться в самую пучину бурливого потока. Искусные гребцы ловят волну, которая подбрасывает лодку на скалу; ею же пользуются для лодки, чтобы она могла соскользнуть со скалы, не разбившись о другую, соседнюю.

Серов взял Тошу на руки.

— Будет ли мальчик молодцом во время переезда, а то лучше не рисковать ребенком... — предостерегал лодочник.

Тоша и слышать не хотел о подобных сомнениях, и ничего не было трогательнее его тоненького, дрожащего голоска, раздававшегося со дна вышвырнутой на скалу лодки:

— Папа — а я... я... молодец?!

— Молодец, молодец! — уверял отец в восторге от храбрости сына, и оба отважно начали карабкаться по другой скале. Отделенные от всего мира брызжущей пенистой волной, мы составляли какой-то союз добрых товарищей трех разных возрастов.

В общем Тоша, благодаря своей покладливости, хорошо уживался. Мы расходились с утра в разные стороны: отец — на репетиции, я — на курсы, он — в детский сад. По вечерам приходили приятели наши, гости, — Тоша всегда с нами, всегда вооружен карандашом, всегда вырисовывает «лосадки» (сначала с тринадцатью и более ногами). В обо-

---

* «Сколько на белом свете ослов!» *(нем.)*.
** «Тебе они милы, мой мальчик, да?» *(нем.)*.

роте головы и в положении туловища обыкновенно замечалось какое-нибудь новое движение. Отец ему рисовал зверей, я их вырезала, Тоша их наклеивал. Переводных картин не любил, рисунки отца ему были дороже. Помню, один лев больших размеров его особенно пленил, он долго носился с ним. Вообще зверята служили объединяющим элементом между отцом и сыном.

Старинный Бюффон[9] был для обоих предметом неистощимых удовольствий, но он не читал его в четыре года, как отец, а всматривался в физиономии животных и положительно часами спорил о достоинстве той или другой морды мартышки.

— Нет, эта лучше, видишь, какая умненькая рожица, — говорит Серов.

— Нет, эта! — указывал сын на другую.

— Тебе говорят, что эта лучше! — сердится Серов.

— Нет, эта!

— Эта! — кричит отец.

— Эта! — вопит сын, пока я не заберу его на руки и не вынесу из отцовского кабинета.

— Дурафей этакий, — посылает ему вслед Серов.

— Нет, я не дурафей! — пищит в ответ из другой комнаты оскорбленный мальчик.

— Что ты ребенка дразнишь? — бывало, спросишь Серова.

— Как он смеет спорить со мной, он должен понимать, что взрослые лучше его все знают.

— Где же ему это понять?

— Ну, так пусть он ко мне не ходит.

Через несколько времени мальчуган, вооружившись громадным фолиантом, уже стучит в дверь.

— Папа, можно войти?

— Чего ты папу беспокоишь?

— Я хочу у него спросить...

— Чего спросить? — пристаю я.

— Да ты ничего не знаешь. Папа все знает, — обрывает меня мой наследник. Через несколько мгновений из-за дверей доносится детский смех и голос Серова:

— Ай да Тошка, попляши, твои ножки хороши!

Тоша гикает в упоении, качаясь на ноге у отца, и, видя, что тот в благодушном настроении, дерзает его просить представить гориллу. Ужасный крик раздается из кабинета. Тоша бежит бледный ко мне навстречу и прячется за мое платье, ворча на Серова:

— Папка гадкий, страшный...

Действительно, Серов, вооружившись палкой, до такой степени преображался от гримасы, искажавшей его лицо, что его было невозможно

узнать. Тихо плетясь за своей добычей, он рычал, как настоящий зверь. Перепуганный мальчуган неистово кричит, я насилу могу его унять... Несмотря на свой страх, Тоша так ежедневно приставал к отцу, чтобы тот изобразил ему гориллу, которая на него нагоняла такой страх.

— Мама, папа книжечник? — спрашивает Тоша. — Отчего он все в книгах сидит?

Серов, в восторге от этого прозвища, зацеловывает его взасос.

— Ай, больно! — кричит Тоша.

— Врешь, — утверждает отец. Тут начинается истинная баталия.

— А я тебе краба подпущу! — гонится за сыном композитор. — Маленького, морского... хочешь? Говори, хочешь?

— Не хочу! — вопит «будущий гражданин». Стулья летят, столы сдвигаются, вечные антагонисты спотыкаются в коридоре, шумят, гогочут, пока я не вступлюсь за преследуемого и не выручу его. Серов запирается на ключ и грозится, что более не будет играть с таким трусом.

Несколько времени спустя слышится тоненький голосок:

— Папа, впусти!

— А шлепандры хочешь?

— Не хочу шлепандры!

— А ты чего хочешь?

— Представь старуху!

— Старуху? Изволь! — Дверь открывается, из кабинета выходит горбатая старуха и, подавая руку, говорит беззубым ртом: «Дайте, батюшка, ручку».

Сынишка дает ручонку, закатывается звонким хохотом и пользуется отцовским благоволением до первой стычки. Взгромоздясь на диван, они, дружно обнявшись, возлежат на нем. Серов обещает его взять с собой в Индию, куда собирался серьезнейшим образом.

— Там все голенькие ходят?

— Да, все.

— И ты будешь голенький ходить?

— Да.

— И я буду голенький ходить?

— И ты тоже.

Тоша недоверчиво ухмыляется.

— Расскажи еще, — просит ребенок.

Отец начинает рассказывать, тот заслушивается и прощает ему преследования, крабов, горилл и старух. Пока более тесной связи не было у отца с сыном, но они друг о дружке скучали, когда долго не виделись.

Около этого времени Тошино знакомство обогатилось одним новым, хотя и кратковременным. Раз собрались мы целой компанией, с Серовым во главе, в ателье Антокольского [10]. Конечно, Тоша был с нами. Помню, мы перед «Иваном Грозным» стояли, как вкопанные, не проронили ни

слова, сын наш совсем притих, — мы о нем вспомнили, когда уже пора было уходить. Был ли он поражен видом «страшного дяди» из глины, подействовало ли на него наше благоговейное молчание,— не знаю, но он смирненько куда-то забился, и, когда собрались уходить, шапка его исчезла, ее не могли найти. Искали, искали по всему ателье — нет ее; а дело было зимнее. Серов конфузливо извинился перед творцом «Грозного». Того же этот эпизод развеселил, и он нашел, что это хорошее предзнаменование: «Быть вам еще раз в моем ателье». С этими словами он нахлобучил свою меховую шапку на головенку совершенно растерявшегося Тоши. Конечно, мне пришлось тотчас вернуться к Антокольскому с его шапкой, Тошина так и не нашлась.

Не знаю, как это случилось, но перед «Грозным» мы разговорились, как старые добрые товарищи. Меня поразила складка около рта у «Ивана Грозного». Она выражала такое страдание, такое трагическое горе... я взглянула на Антокольского.

— Чего вы так смотрите на меня?

— Мне кажется, что эта складка у рта скопирована с вас.

— Может быть, — сухо перебил он меня.

Мрачная его фигура, торжественная тишина, страдания, которые я угадывала в его сухих, сдержанных ответах, — все это так подействовало, что я не выдержала и залилась слезами, горячими, искренними. Антокольский оценил их.

Рассказав о своей жизни, полной лишений и борьбы, он сообщил мне, что воспитывает талантливого мальчика, которому всей душой предан, что он дает мальчику все, что только может, но холостая жизнь не удовлетворяет запросов его воспитанника.

— Ему нужна любящая женственная душа. Быть может, вы его пригреете?

Я отрицательно покачала головой.

— От всей души желала бы я для вас сделать что-нибудь большое, нести какую-нибудь тягость, но с этой стороны я не могу удовлетворить вашей просьбы: женственную душу во мне все отрицают...

— Не верю, я готов спорить со всеми...

— Хорошо, я попробую.

Он познакомил меня со своим Елиасиком [11]. Такого подкупающего душу ребенка я не встречала никогда. Обожание своего учителя, доходившее до неслыханного энтузиазма, накладывало на него печать высшего одухотворения. Он сам по себе был мне очень симпатичен, а просьба Антокольского, дружбу которого я так высоко ценила, помогла мне затронуть сердечные струнки Елиасика. Тоша был восхищен своим новым знакомым, хотя разница лет была огромная *. Фигурки из воска,

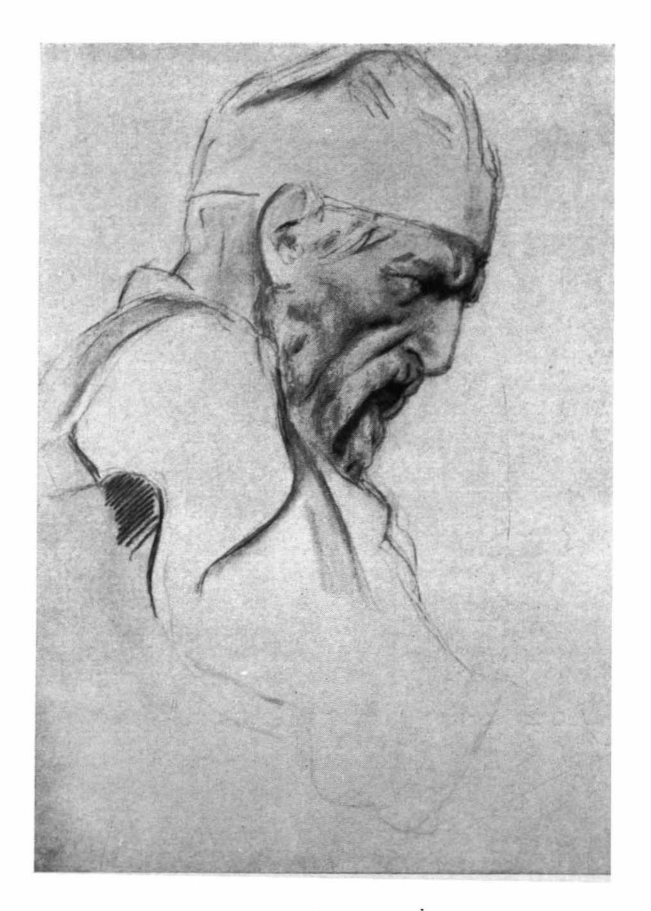
* В рукописи далее: «сыну нашему было 4 года, Елиасику, кажется, 11 лет».

тут же на глазах вылепленные, не могли не пленить ребенка всякого возраста. Тоша стал с тех пор *лепить* своих лошадок. К сожалению, знакомство скоро прекратилось: несчастье разразилось над нашим домом — Серов внезапно умер.

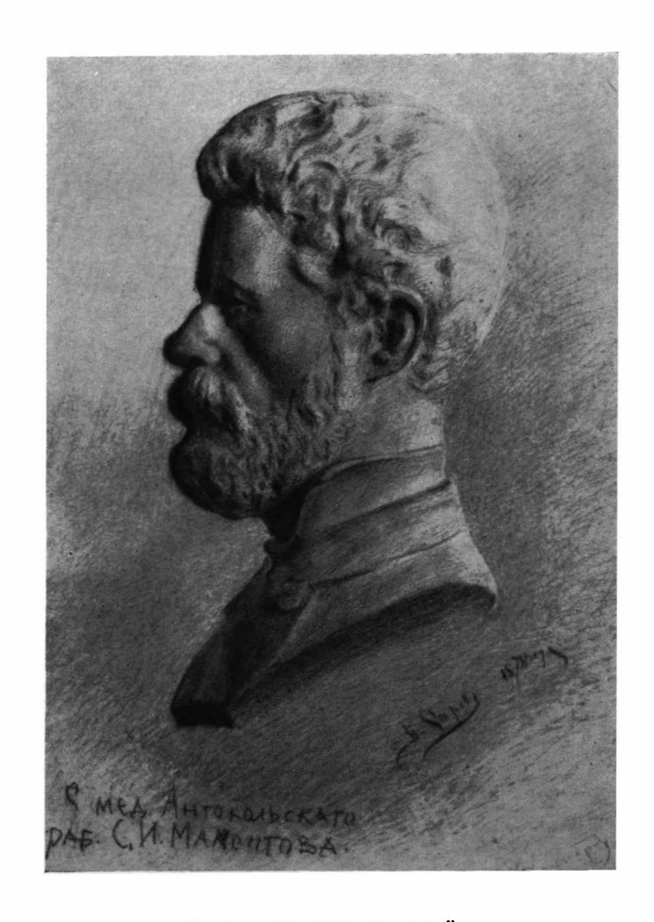
II. ИМЕНИЕ НИКОЛЬСКОЕ <1871—1872>

Тоша остался после отца, когда ему было неполных пять лет. Стали мы с друзьями обсуждать, что предпринять. Много советов относительно сына я пропустила мимо ушей, остановилась на одном, данном близко стоящей к нашей семье «Талечкой» [12]. Мы с Серовым были очень привязаны к ней: молодая, талантливая, очень образованная, она быстро завоевала себе симпатии интеллигенции. Ее имя стало известно в мире педагогическом; еще очень молоденькую, ее завалили разными приглашениями в начальницы гимназий, в устроительницы детских садов и проч. Наталья Николаевна Друцкая-Соколинская предпочла посвятить свои выдающиеся силы основанию земледельческой интеллигентской колонии, на которую она и отдала двадцать пять лет своей жизни. Я любила ее бесконечно, мы сходились с ней во всем, и Талечке я доверила своего ребенка на время, пока не наладились мои занятия по музыке с известным капельмейстером Леви в Мюнхене [13]. Теперь мой жизненный путь был начерчен твердо, без колебаний: выучиться музыке и распространять ее в народе. Тошу хотела я только сохранить в целости в сельской обстановке под наблюдением просвещенной личности. Талечка переехала в свое имение Никольское, Смоленской губернии, вышла замуж и приступила к осуществлению своей идеи. Приняли в нем участие люди зрелые, более или менее развитые. Хутор, как мне передавали, находился в красивой местности. Я была рада, что Тоша ознакомится с деревней, будет расти не один (Талечка взяла себе на воспитание девочку постарше), под руководством такой редкой личности, какою мы все считали Талечку, какою я считаю ее и посейчас. Получился совершенно неожиданный, непредвиденный результат Тошиного гощения в возникающей общине: он ее возненавидел на всю жизнь и Талечку в первую голову.

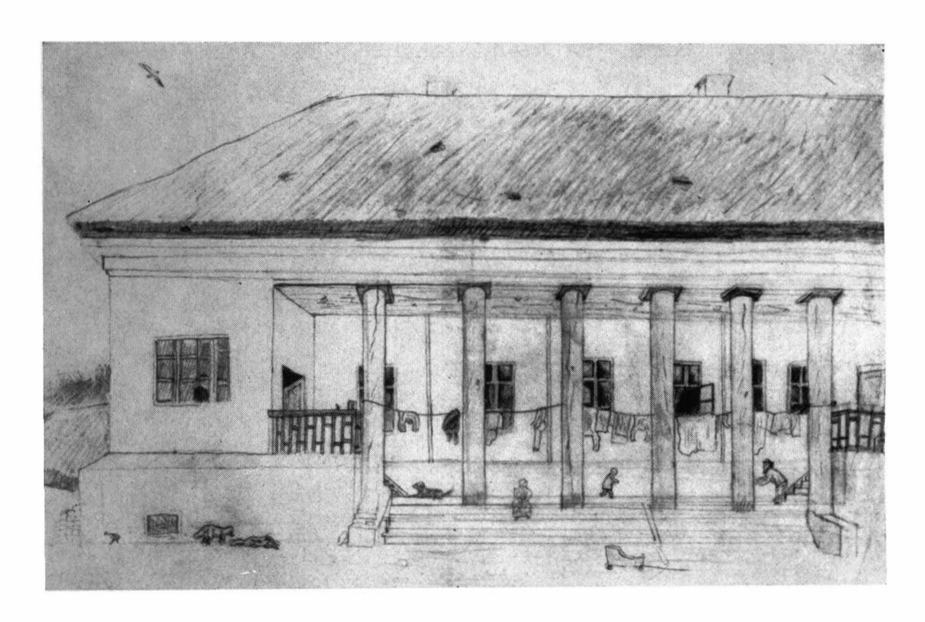
У Валентина Александровича это было в натуре: если ему что не понравится в человеке (иногда чисто по наружному, физическому недостатку), кончено! — неизгладимое чувство неприязни оставалось на всю жизнь. Неприязнь к Талечке была, по крайней мере, мотивирована. Раз в шалую минуту Тоше почему-то вздумалось изрезать на кусочки детское платьишко без всякого злого умысла, просто из озорства. Талечка его



ГОЛОВА ИВАНА ГРОЗНОГО. Со скульптуры М. М. Антокольского «Царь Иван Васильевич Грозный», находящейся в Третьяковской галерее. Рисунок. 1880.



М. М. АНТОКОЛЬСКИЙ. С медальона работы С. И. Мамонтова. Рисунок. 1878.



ДОМ В НИКОЛЬСКОМ. Рисунок. 1872—1873.

УДОД. Рисунок. 1878.

не наказала, не сделала ему особо строгого выговора, но взяла только что нарисованную им лошадку и порвала ее*. На Тошу этот поступок произвел настолько сильное впечатление, что через сорок лет он вспоминал о нем с одинаковым возмущением, как и в первый момент нашего свидания после гощения на хуторе[14]. Я не оправдываю педагогики Талечки, — ненависть Тоши показала, насколько она оказалась не выдерживающей критики в данном случае. Правда, тогда нельзя еще было предвидеть крупного дарования будущего замечательного художника, лошадками же были изрисованы массы клочков бумаги, которые и уничтожались массами. Но, видно, именно в *эту* вложена была часть его художнической души: чего-нибудь он добивался, что-нибудь он ею обрел. Ведь почему-нибудь она была ему особенно дорога, если он ее помнил уже в возрасте зрелого художника. Это тайна творческой души, и ребенок боль и радость «искания» ощущает так же остро, как и взрослый в периоды сознательного «нахождения».

Валентин Александрович и в детстве был очень замкнут, редко давал заглянуть в сокровенные уголки своей душевной жизни. Я догадываюсь, что происшедшее тогда впервые интимное столкновение с природой (мальчик и в «ночном» принимал участие, верхом научился ездить, при корчевке леса присутствовал) произвело какой-то перелом в душе ребенка-художника, — факт тот, что с периода пребывания в Никольском лошади рисовались уже не с десятью ногами и приняли вид нормальных животных. Все-таки, как ни значителен был Талечкин педагогический промах, ее великая заслуга в том, что она первая открыла в Тоше серьезный художественный талант.

Как-никак, Никольское решило Тошину судьбу: жизнь его накренилась бесповоротно в сторону художественного существования и воспитания. Письмо Талечки ярко оттеняет характер пребывания Тоши в ее имении в ту пору, когда ему было шесть лет: «В Никольском он возится всегда с карандашом и однажды нарисовал комнату с предметами, вроде китайской картинки, без перспективы; а я привела его к концу комнаты и указала ему, как идут половицы, показала при помощи карандаша дальние и ближние предметы. Он сразу схватил суть моих толкований и чрезвычайно правильно стал рисовать в ракурсе, так что однажды нарисовал парту, на ней рисующего мальчика, сидящего задом; штрихами как-то оттенил ему складки рубашки и все это сделал так гармонично, что я решила этот рисуночек послать тебе в Мюнхен. Ты его показывала какому-то художнику? Затем я купила ему краски, и он все малевал. Раз он купался со взрослыми и поразил меня возгласом: отчего на животе зеленоватый цвет кожи? И, действительно, это было верно, — до того тонко оказалось его наблюдение! Вообще, когда получил краски,

* Пишу со слов моего сына. *(Прим. В.С. Серовой.)*

он все время рисовал и часто спрашивал: «так?» Потом пойдем и посмотрим вместе на натуру. Любил облачка на небе, но особенно сильное впечатление произвело на него, когда весной корчевали лес и жгли костры. Его едва возможно было домой залучить вечером, он бы так и ночевал там. А затем придет, и хочется ему огонь нарисовать. Раз вечером рассердился, что желтая краска стала белой, и ему не удалось то, что он хотел».

Жизнь в Никольском, по-видимому, не особенно его тяготила; доказательством служит следующий инцидент: я просила сестру свою взять к себе Тошу в Москву, куда намеревалась за ним приехать, чтобы переселить его в Мюнхен, где я окончательно устроилась. Он и слышать не хотел об отъезде из Никольского, мотивируя свой отказ тем, что «с генералами жить не хочу». Так и не поехал. Очевидно, эти слова ему были кем-то внушены, но не Талечкой, потому что Тошин отец был тоже генерал, и Талечка была этому генералу бесконечно предана. Скорее всего, что это понятие он себе составил со слов Фронштейна (молодого общинника), о котором вспоминал охотно и с любовью *, помнил бесконечное множество сказок и потешных рассказов, сообщенных ему по пути Фронштейном, оригинальная косматая голова которого надолго запечатлелась в памяти ребенка [15]. Понятно, не «генералы» его пугали и были причиной его упорного отказа ехать с сестрой в Москву, а просто Никольское имело много притягательного для городского ребенка, несмотря на неприязнь к регламентации, к деспотическим требованиям, к педантизму (а это все, наверное, проскальзывало во вновь открытой общине). Никольское было ему, не скажу, чтобы особенно мило, но далеко не так ненавистно, как в воспоминаниях о нем, разросшихся с годами до форменной ненависти к общинам вообще, к общежитиям в частности **. Пробыл Тоша в Никольском с год, Талечка сама привезла мне его в Мюнхен, где художественная жизнь захватила мальчика целиком и способствовала его богатому, хотя и одностороннему развитию.

III. МЮНХЕН <1872—1874>

Это были лучшие годы Тошиного детства... Чудный климат, масса художественных впечатлений, теплый кружок знакомых русских и немцев — все это вместе способствовало быстрому росту его как художест-

---

* В рукописи далее: «а также о прогулках с ним в лесу, долго».

** В рукописи далее: «кооперативным начинаниям всевозможных оттенков».

венному, так и умственному. Приехал он в Мюнхен шести лет, по-немецки он не говорил, надо было быстро усвоить себе чужестранный язык, чтобы окунуться в жизнь незнакомой среды. На развитие художественной стороны я обратила серьезное внимание, но приступила к ней осторожно: чтоб мальчик жил здоровой детской жизнью, — вот чем я задалась на первых порах, выбрав ему временное местопребывание в Никольском; той же задаче я осталась верна, переселив его за границу. Что он обнаруживал выдающееся дарование, в этом меня окончательно убедил Антокольский, которому я послала его рисуночек (клетка со львом). Я ужасно боялась преувеличить свое увлечение его даровитостью, не желая делать из него маменькина сынка — «вундеркинда», этого я страшилась больше всего. Отзыв Антокольского был таков, что я немедленно принялась разыскивать учителя солидного, обстоятельного. Нашла я его в художнике Кеппинге*, человеке тонко образованном, с развитым вкусом, с широкими художественными запросами [16].

Кеппинг был нам очень предан; уроки с Тошей длились два года, и первый курс рисования был пройден серьезно, систематично, хотя и суховато. Особенно ценны были его обходы с нами картинных галерей: его указания не прошли для ученика бесследно. Тоша зажил очень односторонней жизнью, наложившей печать на все его дальнейшее существование. Посещение древних и современных галерей, ателье известных художников, очень доступных в ту пору для приезжей публики, наконец, уроки и общество художника, постоянно возвращавшегося к любимым разговорам о колорите, формах, линиях. Я опасалась такой ненормальной постановки воспитания ребенка, тяготевшего уже в силу своей исключительной талантливости к определенной специальности. У меня был довольно обширный круг знакомых благодаря почетному положению капельмейстера Леви, моего учителя. Я стала совещаться с просвещенными матерями семейств среднего круга: как помочь моему затруднению? Все мне, не колеблясь, советовали отдать его в одну из народных школ, которые хорошо поставлены в Баварии и посещаются детьми всех сословий, даже высших. Совет почтенных мюнхенок пришелся мне очень по душе. Недостаточное знание языка меня мало смущало; рекомендованная моими хозяевами зажиточная семья, жившая в двух часах от города и занимавшаяся исключительно земледелием, устранила все затруднения. Тоша переселился в баварскую деревушку в эту семью. В месяц был забыт родной язык, живопись отодвинута на задний план, и школьный вопрос был решен. Через очень недолгое время Тоша обратился в истого баварца: в охотничьей куртке, в баварской шляпе с зеленым пером, краснощекий, здоровенный, с кулачонками всегда наготове к «кровавому» бою, он более чем удовлетворял моим требованиям, но. . .

---

* В рукописи прим. В. С. Серовой: «Ныне первый гравер Германии».

условия школьного режима меня сначала испугали, а потом отшатнули совершенно. Тоша принадлежал к «боевой» партии нашей улицы; мальчонки-школяры отстаивали с азартом свою улицу от нападений соседних ребятишек. Когда я узнала, что во время одной боевой схватки школьники чуть не задушили одного из своих неприятелей, когда на моих глазах Тоша высунулся в окно и угрожающим голосом на баварском диалекте крикнул, потрясая в воздухе линейкой: «Wort, i hau dir in den Buckel drein!»* — я ужаснулась. Что делать? Здоров-то он здоров, но куда девалась его мягкость, даже некоторый оттенок нежности? К тому же я узнала, что школьный учитель крепко дерется. Я отправилась к нему на объяснение и, «если он не согласится укротить свою немецкую педагогику, беру Тошу из школы», твердила я про себя дорогой. Милейшая, симпатичнейшая физиономия встретила меня с обычным приветом «Grüss Gott» **. Я изложила свою просьбу и тотчас же почувствовала всю глупость моего положения.

— Посмотрите на эту ораву,— вспыхнул он, негодуя на меня,— могу ли я один справиться? И ведь я не бью в запальчивости, у меня строго рассчитано, сколько линейкой бить по ладони и как силен должен быть удар.

— Да у нас в России в школах не бьют...

— Берите вашего сына из школы, сделайте милость! Этой дисциплине подчиняются у нас все: будь это принц, будь это прачкина дочь.

Я предложила Тоше бросить школу — ни! И слышать не хочет!

— У меня есть друзья, мне весело в школе,— утверждал он настойчиво.

— Какие друзья?

— Риммершмидты: Карл, Роберт, Рихард***. Мама, можно мне к ним пойти? Они очень просят...

— Когда ты с ними познакомился?

— На той неделе, мы вместе из школы возвращались.

— По-моему, кто-нибудь из взрослых Риммершмидтов должен обратиться ко мне; почем я знаю, желают ли они, чтобы ты их посещал?

Тоша затуманился.

Через несколько дней ко мне явилась скромно, но изящно одетая дама, стройная, красивая, с рыжеватыми вьющимися волосами. Она мне напомнила древних германских женщин, но не мощных мускулистых матрон, а нежных, грациозных хранительниц святыни домашнего очага.

— Я пришла к вам, сударыня,— встретила она меня, несколько смущаясь,— чтоб выразить мое удивление и восхищение вашим сыночком:

---

* «Вот как дам тебе по загривку!» *(нем.)*.

** «Здравствуйте» *(нем.)*.

*** Имен не помню в точности. *(Прим. В. С. Серовой.)*

я видела его рисуночки и не верю, что ему семь лет,— ведь у него совсем твердая рука.

— Откуда вы знаете моего сына?

— Моя фамилия Риммершмидт. Мои сыновья учатся в той же школе, где Valentin (видите, я знаю даже его имя). Они в восторге от него, приносят домой его милые рисуночки и просят познакомиться с ним поближе. Вы им не откажете? Я присоединяюсь к их просьбе.

С этих пор начинается новая эра в нашей мюнхенской жизни: Тоша проник в немецкую интеллигентную семью.

Риммершмидт — зажиточный культурный фабрикант, жена его — большая поклонница искусства. Обстановка в их доме хотя и была немецки-буржуазная, но видна была тенденция скрасить ее художественными произведениями, так что после нашей меблированной комнаты надешевку дом Риммершмидт показался нам настоящим палаццо. В городе, рядом с городским парком, на реке Изаре, разлившейся вокруг здания извилистыми ручьями, их жилище красиво выделялось среди зелени оригинальным островком. Какое-то таинственное рокотание воды, падающей каскадом вокруг дома, придавало ему особенную прелесть. С трепетом, с счастливым чувством полного удовлетворения перешагнул Тоша в первый раз порог этого волшебного мирка, завоеванного им самим, благодаря своему таланту. Дети сошлись вплотную. Все рыженькие, все пышущие здоровьем, довольством и типичным мюнхенским благодушием, они всецело завоевали мою душу. Тоша был счастлив. Его воскресные дни получили истинно праздничную окраску: после обхода еженедельной выставки современных художников, пообедав в нашем скромном ресторанчике, Тоша с альбомчиком в руках летит на фабрику Риммершмидт. Южное небо, горный здоровый воздух, нарядная толпа, в перспективе целый день, проведенный со своими маленькими друзьями,— все это вместе наполняло детское сердце радостью, прорывавшеюся не бурно, не шумливо, нет! Счастливая, несколько стыдливая улыбка озаряла его возбужденное лицо каждый раз, когда он отправлялся в свой Эдем — цветущий островок на Изаре. Следует прибавить, что мать его товарищей, несомненно, действовала обаятельно на всю детскую компанию; ласковый голос, тихая походка, грациозная фигура, а главное — мягкая женственность, разлитая по всему ее облику, очаровывали, притягивали к ее обществу. Впервые попал Тоша к семейному очагу, столь гармонично сложившемуся под влиянием женщины образованной, умной, любящей. Именно этого недоставало Тоше; он прилепился к семье, которая им, видимо, очень дорожила. Теперь школьной грубости нечего было опасаться, — товарищество Риммершмидт ее смыло, или, скорее, уравновесило; а я, признаться, этой простонародности, этой силы «улицы» не чуждалась, тем более, что с отрицательной стороной ее можно было бороться. Моим воспитательным идеалом служил лозунг: «пусть узнает

и низы и верхи». Пришлось и с верхами ознакомиться. Прослышала о нас обоих некая баронесса К., заинтересовалась, познакомилась. Не помню, кто из знакомых передал мне ее письмецо, написанное по-немецки: «У меня есть сын несколько старше вашего, также обладает незаурядными художественными способностями. Я так мечтала о том, чтоб найти ему достойного товарища, он так одинок! Между иностранцами не нахожу ему подходящего, от России уже давно отстала. Мой Willy так скучает... может быть, вы не откажетесь навестить меня с вашим сынком; я бы лично передала вам мою просьбу, но вечно хвораю. Покидать дом, хотя ненадолго, не отважусь уж из-за Willy,— он почти не выходит: у него такое слабое здоровье» и пр., пр.

Мы в красивом, солидно меблированном салоне баронессы К. Как вошла она, увидала Тошу, так и ахнула: перед нею стоял коренастый мальчуган, с здоровым румянцем, с жизнерадостными глазенками.

— Вы говорите, что он усердно посещает с вами галереи, даже сам много рисует, ходит в народную школу, и никакой болезненности, никакой нервности — самый нормальный, здоровый ребенок!

Позвали Willy. Взглянули мальчики друг на друга и застенчиво улыбались. Оба они знали, что их готовят в художники. Тотчас отправились в рабочую комнату Вилли.

— Вы видели, какая разница между вашим Валентином и моим Вилли?..

Да, я видела: хрупкое, нежное созданьице, с болезненным личиком, с не по годам серьезным выражением, внушало невольный страх за будущее.

— Не спит по ночам... все скучает... ничего ему не мило...— мать заплакала.

Чтобы прервать тяжелый разговор, она предложила пойти к детям. Они с рвением что-то чертили. Разительный контраст между детьми тут выступал еще явственнее. Вилли, старше Тоши, бесспорно был талантлив; трепетной детской рукой выводил он что-то вычурное, фантастическое, но не бессмысленное. Тоша, напротив, твердой ручонкой начертил лошадку — она жила, эта лошадка!

Мы распростились.

— Ты будешь ходить к Вилли?

— Нет,— отрезал Тоша,— тут скучно *.

Столь желанная дружба маленьких Риммершмидтов его всего поглотила. Для меня же лично она была источником невольных терзаний. Фабрика находилась в получасовом расстоянии от нас; надо было проходить через весь парк. Тоша засиживался у них обыкновенно и возвра-

---

* Все-таки пришлось уступить просьбе матери — уж очень жаль было Вилли. *(Прим. В. С. Серовой.)*

щался довольно поздно. Прислуги не было, фиакры в том краю с трудом можно было доставать, да и средств на них не хватало бы. Я было хотела сама за ним приходить.

— Да что я девочка, что ли? — обиделся Тоша.

И вот сижу я на окне и терзаюсь, ожидая его в лихорадочном томлении. Мюнхенцы уверяли, что в парке так спокойно, что ребенка никто не тронет. А все-таки... всякие несуразности лезут в голову. Вдруг по песку раздаются торопливые детские шаги.

— Мама! ты опять беспокоишься? Я ведь говорю, ничего со мной не случится, — а сердчишко бьется быстро-быстро, щеки пылают, глазенки тревожно светятся.

Он, очевидно, беспокоился не менее моего. Я снова и снова даю себе слово не отпускать его на целый вечер, но наступает воскресенье — те же сборы с восхищенной сдержанной улыбкой, альбом под мышкой и — поминай, как звали.

IV. МЮЛЬТАЛЬ <лето 1874 года>

Наступило лето. Духота, зной, неподвижная жара побудили меня переселиться на дачу. Тем временем я познакомилась с русской учащейся молодежью мюнхенского политехникума. Они мне указали местечко в двух часах от Мюнхена. Красивое, в уединенной лесной местности, с дешевенькой гостиницей и с единственной дачкой. Мне там понравилось. Я наняла дачку и поселилась вместе с одной русской художницей. В нескольких верстах находился знаменитый Штарнбергский дворец с чудным озером (то самое, в котором утонул юный король[17]). Из молодежи ближе всех подошел к нам технолог Арцыбушев[18]. Он поселился близ Мюльталя, был нашим завсегдатаем. Ему я жаловалась на пробелы в Тошином воспитании, просила прийти мне на помощь и пополнить их по возможности. Тоше не хватало смелости, физической ловкости, чего уж я никак не могла ему передать, ибо от природы труслива и неповоротлива. Арцыбушев ежедневно брал его с собой купаться в Штарнберг, выучил его плавать, грести, управлять лодкой, так что и следов «бабьего воспитания» (арцыбушевский презрительный термин) не осталось. К тому же Арцыбушев, поклонник Беклина, обладал развитым художественным вкусом и приучил Тошу вглядываться в природу, улавливать красоту тонов и сочетаний красок. Кеппинг поселился в мюльталевской гостинице, и частенько Тоша со своим альбомчиком сопровождал его, когда тот писал этюды к своей большой картине. Еще один художественный элемент вошел в нашу семью в лице художницы, которая многим известна

была под названием «маркизеньки». Мольберты, кисти, альбомы входили в обычную нашу обстановку; рисовали на вольном воздухе, в комнатах, даже в кухне, и всегда всерьез, с требованием истинного искусства. Настоящей усладой нашей жизни были экскурсии на плотах по течению р. Изар с простыми крестьянами. Они гоняли плоты с дровами довольно далеко с самой зари до поздней ночи. По пути принимали желающих прокатиться; но, кроме русских любителей подобных фантастических поездок, мало кто находился. Часто нас брызгами окачивало с ног до головы, еще чаще раздавалось угрожающее: «от бортов подальше, крепко держись». Тоша гикал тогда от восторга; весь плот, треща и содрогаясь, несся по легоньким уступам речного дна, а гонщики плота бегали, суетясь, с криками с одного конца к другому, поддерживая ровное движение длинными баграми. Если случалось проезжать близ какого-нибудь городка, то жители сбегались на мост и дивились нашей отваге, а мальчишки одобрительно махали нам шапками. К вечеру подъезжали к месту назначения, откуда надо было подниматься в гору разыскивать ночлег; на самой вершинке мы обыкновенно отправлялись к нашему знакомому пастуху, там на сене ночевали. Лучезарный восход солнца, мелодическое побрякивание колокольчиков удаляющегося стада, благоухание горных трав — обычные впечатления для горных жителей. Нам же все это представлялось сущим праздником, который переживался с упоением, с благодатным чувством глубокого единения с природой. Тоша изменил своим лошадкам, и, конечно, его альбомчик обогатился изображениями коров во всех видах. Это «единение» с природой так важно в детские годы.

Ежедневное хождение к озеру Штарнберга вошло в привычку у Тоши, я ее поддерживала с настойчивым упорством, нарушалась она лишь по крайней необходимости. Тоша любил эту одинокую прогулку, хотя иногда ему сопутствовали мальчики соседней деревеньки.

Однажды, живо припоминается, как он, вооружившись гигантским зонтиком, отправился в дорогу. Через некоторое время — слышим — надвигается гроза. Наша дачка всполошилась. Все мчатся навстречу купающемуся. Молния затейливыми зигзагами прорезывает густые клочья темного облака, ударяется о скалу отдаленной горы, быстро отпрядывает от нее, ярко освещая противоположную вершинку, зажигается светлой полоской в сосновом лесу. В воздухе непрерывный грохот, гул, свист. Стало жутко... дождь льет как из ведра. Испуганно озираемся кругом,— вдали показывается маленькая фигурка под гигантским зонтом.

— Вы... чего? — изумился Тоша.

— Испугались, боялись за тебя...

— Да что может со мной случиться?

— Молния может убить...

— Глупости какие! — самоуверенно отрезал он и весело поплелся за нами домой под своим гигантским зонтом.

Оживленно, весело, беззаботно жилось нам тогда. У меня с Тошей установились вполне товарищеские отношения. Изредка нарушались они, когда проявлялась во мне «педагогика». Она была слишком прямолинейна, своеобразна, иногда жестока, но всегда целесообразна. К счастью, я к ней прибегала редко, только в исключительных случаях. Один из таких случаев был следующий.

Тоша был правдивый мальчик, отчасти оттого, что я никогда не позволяла себе давать ему уклончивые ответы, на все вопросы отвечала без всякой лжи, не утаивая истины, без ужимок взрослого «всезнайки». Взамен я требовала безусловной правдивости.

«Если ты мне солжешь, то я с тобой жить не стану» — угроза, к которой Тоша отнесся очень серьезно: слово не потеряло еще цены для его детской души.

И вдруг... он обманул меня, и преднамеренно обманул. Случилось это так.

В одно прекрасное утро Тоша вернулся из Штарнберга ранее обыкновенного; с лихорадочно возбужденным лицом стал на солнце развешивать свою купальную простыню с особенным усердием. Простыня была так мокра, что возбудила во мне некоторое подозрение. Подхожу к веревке — вижу, что с нее прямо течет. Обращаюсь к Тоше; сконфуженный, потупя взор, он стоит, как вкопанный.

— Отчего у тебя волосы сухие?— спрашиваю.

Молчание.

— Ты был в Штарнберге?

— Был...

— Да ты правду говори, ты ходил в Штарнберг?

— Ходил, да не дошел, — шепотом произнес он.

— А отчего простыня мокрая?— продолжала я допытываться.

— Я ее в колодце намочил, — уже совсем растерялся он.

— Кто тебя этому научил?

— Никто,— лепетал он сквозь слезы.

— Нет, научил кто-нибудь; говори, кто?

— Мальчики,— расплакался он.

Наступила тяжелая минута.

— Ты со мной жить не будешь? — робко спросил он.

— Нет, не буду! — твердо ответила я.

Его самолюбие не допускало просьбы о прощении. Он перестал плакать, покорно ожидая кары.

— После обеда собери свои вещи, я увезу тебя в город, к Иегер. Ты помнишь ее?

— Помню. А что я там буду делать?

— Ее муж слесарь; будешь смотреть, как он работает, может быть, научишься чему-нибудь дельному. Так болтаться с мальчиками не позволю; ты мне теперь просто противен... — голос дрогнул от волнения, от боли.

После обеда мы уехали в Мюнхен.

Жена слесаря Иегера была молодая, симпатичная социал-демократка из рабочего сословия. Я с ней познакомилась на одном митинге, где она только изредка вставляла свое мнение,— она произвела на меня благоприятное впечатление и мне понравилась. В ее скромной, беспритязательной наружности, сквозь которую сквозила твердая решительность, было что-то новое для меня, в ней отразилась нарождающаяся молодая сила, борющаяся за мировую идею просто, без фраз, с глубокой верой. Ее горячее отношение к социальному положению женщины меня глубоко тронуло (особенно сорок лет тому назад в Баварии это было редкостью). Между моими знакомыми интеллигентными немками она была самая передовая. Ей невесело жилось; муж не сочувствовал ее прогрессивным убеждениям и всячески отравлял ей существование. Вот к этой г-же Иегер я привезла Тошу отбывать свое наказание. Он держался твердо, не размокал.

— Aber das herzige Büblein!* — воскликнула г-жа Иегер, в восхищении глядя на него: серьезный, с пылающим румянцем на щеках, с глазами, полными выражения какой-то твердой решимости, он был действительно восхитителен.

Я г-же Иегер не сказала о причине его удаления из Мюльталя. Через неделю обещала приехать за ним. Она притащила металлические стружки, крошечные гвоздики, я просила ему купить детский молоточек. Тоша повеселел. Мы простились просто, даже не без сердечности, как будто кара была роковой необходимостью, которой следовало подчиниться беспрекословно.

Через неделю я его привезла обратно в Мюльталь.

— Я тебе теперь не противен?

— Нет, нет, все прошло!

Снова возобновились товарищеские отношения, а «педагогика» отошла надолго в область воспоминаний. Все-таки осталась какая-то мнительность, осторожность. Особенно его пугала кажущаяся лживость его натуры [19]. Я резко отделяла эту очень часто проявляющуюся неправду у детей с пылким воображением от умышленной лжи. Раз Тоша даже испугался, когда ему явственно представилось одно явление, которого даже никогда не бывало. Только что приехал капельмейстер Леви в Мюнхен (Тоша никоим образом не мог его видеть раньше). Раз, вернувшись с репетиции, начинаю рассказывать домашним, как Леви был весел и

* Какой очаровательный мальчуган! *(нем.)*.

оживлен, представила шутя его жесты и прошлась по комнате его скорой походкой, кланяясь направо и налево, приговаривая:

— Grüss Gott, meine Herren! *

— Да, — воспламенился Тоша, — и шляпа у него на затылке, машет перчатками...

— Что?! — изумилась я. — Да ведь ты его никогда не видал...

— Ан видал, ан видал, — горячился он.

— Тоша! да ведь он только вчера приехал, когда же ты мог его видеть?

Тоша, оторопев, замолчал, щеки залились густым румянцем.

— Да где же я его видел? где его видел? — шептал он тревожно и старался припомнить. Присутствующие, наконец, уверили его, что он Леви видел во сне. Но Тоша не унимался.

Долго спустя после этого недоразумения он мне сообщил, что явственно представлял себе Леви по моим рассказам, но когда он познакомился с ним самим, то убедился, что никогда его не видал.

Тихая, однообразная жизнь Мюльталя несколько всколыхнулась: кучка «цитристов» поселилась в нашей гостинице, и собирали они по вечерам непритязательную публику дешевенького ресторанчика. Тоша, конечно, был в числе самых рьяных поклонников этих рослых, загорелых, пропитанных кнастером (род махорки) горных «человеков». Играли они на цитрах очень хорошо. В некотором отдалении, у нас под окном, их инструменты звучали даже поэтично, особенно в нашей обстановке: в горах, среди леса, в тиши ночной. Тоше непременно надо было проникнуть в самую глубь пивного погребка. Я заглянула туда невзначай: он сидел за общим столом, оперев голову на оба кулачонка, и буквально пожирал глазами этих музыкантов-великанов. Я его даже не окликнула — боялась нарушить всю прелесть его увлечения. Оно было так велико, что Тоша стал в погребке засиживаться до поздней ночи, невзирая ни на какие увещания. Пришлось снова прибегнуть к моей «педагогике». Я пригрозила ему, что своевременно лягу спать и замкну двери после ужина; я надеялась, что его это образумит.

Не тут-то было!

Позже обыкновенного слышу робкое постукивание в дверь — я не шелохнулась; в эту ночь ни он, ни я не сомкнули глаз: он на крылечке просидел до рассвета, а я из окна следила, что дальше будет. Когда он заснул на ступеньках, я его унесла в комнаты. С тех пор Тоша корректно возвращался к ужину, да и горные «человеки» скоро отправились восвояси. После них осталось одно воспоминание о нежных звуках цитры и дикие горные возгласы (Jodeln), воспроизводимые Тошей с артистической тонкостью.

* Здравствуйте, господа! *(нем.)*.

Лето миновало. Наконец, мы вернулись в Мюнхен. Все пошло по-старому: Риммершмидты, народная школа, Кеппинг, выставки... но одно изменилось. Из Цюриха во время правительственной репрессии в кругу молодежи потянулась целая фаланга русской молодежи и несколько вытеснила наш немецкий кружок: он отошел на задний план. У меня устраивались музыкальные вечера (Тоша еще не обучался музыке, но с самой колыбели, так сказать, «впитывал» ее беспрерывно), я сблизилась с русским профессорским кругом. Пошли горячие споры, оживленные разговоры, молодые силы рвались к производительному труду, к служению народу,— потянуло и меня в Россию!

Мое немецкое знакомство потеряло для меня всю прелесть. Леви, Корнелиус [20], оперные певицы — все становилось чуждым. Само собой разумеется, что порядок дня не был нарушен в жизни Тошиной, но праздничная окраска обыденных явлений потускнела, к тому же в Мюнхене в ту зиму жизнь стала очень нудная. Появилась холера, которая нас, русских, нимало не тревожила. Что значит для нас два-три смертных случая в день? Но мюнхенцы всполошились. Энергичная борьба с холерой взбудоражила обывателей, развинтила их нервы,— стали просто невыносимы бесплодные разговоры о холере, трусливые предчувствия бедствия, не разразившегося еще пока (да при таких усиленных, своевременных мерах и не могущего разразиться). До того непривычна была немецкая публика к посещению этой зловещей гостьи, что с концертов «снимали» здоровешеньких барышень, впадавших в обморочное состояние только от страха и мнительности.

В русской колонии подсмеивались над мюнхенской трусливостью и уверяли, что в столицах России редкий год проходит без холеры, а смертных случаев бывает гораздо больше, чем в Мюнхене во время эпидемии.

Когда прошла острая паника, а остался только «привкус» ее — беседы, бесконечные рассуждения об антихолерной пище, о диете и пр., и пр., на меня напало безграничное уныние: форменная апатия убила всякое рвение к серьезным музыкальным занятиям. Я изнывала... Давно Антокольский звал хоть слегка ознакомиться с Римом. Рим!! Он манил меня к себе, как неведомое волшебное царство, как недосягаемое великое блаженство, недоступное простым смертным...

Теперь как раз настал момент ехать; но... раздумье охватило мою душу. Одной ехать или с Тошей? Первым препятствием служило безденежье, но меня выручила бы мюнхенская русская колония; вторым — и более веским — была налаженная учебная жизнь Тоши, которую пришлось бы перевернуть вверх дном с риском, что Италия совсем разрушит размеренный школьный режим. С женой Антокольского я не была знакома, не знала, как она отнеслась бы к нашему нашествию. Если бы проявилось малейшее трение, я намеревалась немедленно вернуться

домой; зачем тогда было ломать жизнь ребенка, хотя показать ему Рим было очень соблазнительно.

Посоветовавшись с моими близкими приятелями, я уехала наконец, на несколько недель одна. Остался Тоша на руках одного чудного юноши, буквально влюбленного в него (некоего Шварцмана); я более нежного обращения не встречала в отношении моего ребенка — это было олицетворение любви и преданности. Кеппинг обещал наведываться как можно чаще.

Результатом этой поездки было прочное знакомство с семейством Мамонтовых — знакомство, имевшее впоследствии в судьбе моего сына огромное значение [21].

В Риме я показала Антокольскому Тошины рисунки; он очень серьезно отнесся к его дарованию и посоветовал несколько оживить его учение, предоставив его руководству талантливого русского художника. «В старину, — говорил он, — были мастерские, и ученики выучивались в них своему делу лучше, чем во всевозможных академиях. И теперь я предпочел бы влияние одной личности, но крупной, давлению целой группы академистов и к тому же еще бездарных». Он указал на Репина, которого я очень хорошо знала и очень ценила [22].

— Тоша, хочешь в Париж? — спросила я почти шутя, вернувшись из Рима.

— Хочу, — обрадовался он.

— Ну, значит, едем!

— Едем.

И, заложив руки в карманы своего охотничьего костюмчика, мальчик стал быстро шагать по комнате, как взрослый. Вопрос был решен, и Мюнхен заменен Парижем.

Тоше было тогда девять лет.

V. ПАРИЖ <1874—1875>

— Прошу вас последовать за мной в бюро,— вежливо обратился ко мне обер-кондуктор, когда мы подъехали к дебаркадеру. Он захватил наши вещи и сдал их чиновнику.

— Я не могу вас пропустить,— объявил чиновник,— вы должны доплатить за ребенка: девятилетний пассажир не имеет права пользоваться полубилетом.

— Но я в Мюнхене осведомлялась, не будет ли затруднений на границе? Меня кассир уверял, что с Францией заключен железнодорожный договор и никто меня не потревожит. . .

— Да вы можете от этих тревог легко избавиться: внесите дополнительную плату за полбилета...

— У меня не найдется столько денег; я обещаю их вам привезти, в дороге я поистратилась, а запасных нет.

— Нет ли у вас знакомых в Париже? Я пошлю с вами чиновника.

— У меня будут знакомые (есть у меня письма к ним), но сейчас врываться в незнакомый дом и просить денег, согласитесь, более чем неловко.

— А к кому у вас рекомендательные письма?

Я вынимаю письма из сумки. Чиновник читает адреса: г-жи Виардо[23], Сарвади[24], Сен-Санса[25].

— Вы музыкантша?

— Да, но ведь это дела не касается,— рассердилась я,— завтра я из банка возьму присланные деньги из России и тотчас привезу вам.

Чиновник смотрит на часы.

— Банки уже открыты. Оставьте здесь мальчика, фиакр вас быстро довезет.

— Никогда я вам мальчика не доверю. Вот вы мне ничтожной суммы не доверяете... Я вам предлагаю следующее: вы знаете теперь, что я занимаюсь музыкой. Самое ценное мое имущество — ноты. Я вам в залог оставлю только что вышедшие из печати оперы Вагнера.

— Хорошо, хотя мы не имеем права задерживать вещи у пассажиров, но эту любезность я могу вам оказать.

Принесли мой багаж. Расписки форменной в получении нот он мне не дал, но бумажку, по которой я имела получить «Рейнгольда», «Валкирию» и «Зигфрида», он мне вручил. («Гибель богов» еще не продавалась.) Мы с Тошей выбежали из бюро, как будто нас кипятком обварили; сев в фиакр, мы несколько пришли в себя. Были ли вправе так поступать с путешественниками, я не знаю — на Тошином билете значилось München—Paris, — но бесспорно то, что с нами поступили в высшей степени некорректно. Наспех наняв комнату близ репинской квартиры, мы пообчистились, пообмылись с Тошей и отправились к Илье Ефимовичу.

Не без волнения позвонили мы к нему. Тоша, еле опомнившись после инцидента в бюро, сконфуженный, смущенный, вошел в ателье своего будущего ментора, которого я знала еще очень молодым человеком в конце 60-х годов. Встреча была столь радушна, сердечна, что мы с Тошей окончательно оправились после неудачного нашего дебюта в Париже. Возмутился Илья Ефимович поступком чиновника, немедленно поехал в бюро, выкупил злосчастных «Нибелунгов» и, вручив их мне, уже все свое внимание обратил на Тошины рисунки. С Верой Алексеевной, женой Ильи Ефимовича, я быстро сошлась[26], и семья Репина с самого этого времени стала нам близка и мила. Главное — отношение Ильи Ефимовича к ребенку-художнику было самое идеальное; он нашел надлежащий

тон — заставил себя уважать и сам уважал мальчика. Быстро развернулись способности ученика. Теперь не только коровки и лошадки красовались в альбомчиках; стали появляться портретики, поразительно верно схваченные; также попытки, хотя робкие, неумелые, копировать с репинских картин; появлялись целые сценки из жизни животных. Это были уже смелые, правдивые воспроизведения природы *.

Мы посещали усердно Jardin des Plantes[27] и Елисейские поля. Тут Тоша катался на слонах и в тележках, запряженных козочками,— все, пережитое им, передавалось бумаге. А материала было много кругом. Одни музеи так подвинули его художественное развитие, что уже в десять лет он разбирался в произведениях искусства первой величины.

В Мюнхене я с грехом пополам руководила им в выборе осматриваемых картин; в Париже я сознавала, что Тоша верховодит мною. Илья Ефимович утверждал, что можно было безошибочно довериться его вкусу — необычайный прирожденный инстинкт сплелся с большим запасом знаний, приобретенных благодаря знакомству с лучшими оригиналами образцовых галерей,— отсюда феноменальное для его возраста понимание, или, скорее, угадывание истинного художества.

Однако надо было позаботиться об общем образовании. Тоша говорил бегло на немецком языке, лучше, чем на родном, легко читал, писал, не затрудняясь, под диктовку; во французском языке начал разбираться, но в Париже его окружали все наши соотечественники, поэтому разговорным языком был преимущественно русский. К тому же надо было готовиться в учебное заведение, ибо я положила еще только год прожить вне России. Обратилась я в кружок учащихся на высших курсах русских женщин. Одна из них взялась за преподавание русского языка и первоначальных предметов по программе наших школ. Жила она в противоположной части города, и Тоша должен был несколько раз в неделю ездить к ней в дилижансе. Я была отчасти рада невольному моциону, а то сидение в ателье, сидение за альбомчиком дома, сидение у учительницы становилось тяжким для десятилетнего подвижного мальчика. Один инцидент, приключившийся с Тошей, несколько изменил его образ жизни. Возвращался он как-то домой после урока, сел в дилижанс и преспокойно едет по знакомой дороге. Подходит кондуктор, требует деньги за проезд. Тоша ищет, ищет портмоне, шарит во всех своих карманах — все тщетно, пропал злополучный кошелек. Кондуктор повысил голос, подозрительно посматривая на оторопевшего мальчонку. Угроза высадить его окончательно испугала провинившегося (Тоша дороги не знал, только место стоянки туда и обратно он хорошо помнил), и он заплакал. Пассажиры обратили внимание на разыгравшуюся сценку между плачущим ребенком и угрожающего вида кондуктором. Одна сердобольная дама

* В рукописи далее: «доходящие подчас до известной красоты».

положила ей конец, уплатив за билет требуемую сумму. Тоша примчался домой ни жив ни мертв, еле в состоянии был толково рассказать о случившемся. С тех пор учительница стала приходить к нам давать уроки. Поездки в дилижансе были упразднены, но зато мы больше времени могли уделить на прогулки в наши милые Елисейские поля. Champs Elysées... кто там бывал, поймет, как заразительно действует головокружительное веселье французов на нас, русских! Нас пленяла и пестрая толпа детишек и красивые балаганы, заманчивые игрушки, разнообразные оригинальные костюмы поселян разных провинций, затейливые безделушки, разыгрываемые за бесценок, слоны, козочки, обезьяны, ручные птицы и вся соблазнительная сутолока, без которой не обходится ни одно народное столичное гулянье: в Елисейских полях подобные гулянья были почти ежедневны. Мы оба бесконечно увлекались, с неподдельным восторгом поддавались массовому дурману, непосредственному юмору и парижскому искрометному остроумию, правда, не всегда доступному ребенку; но иногда эти mots * сопровождались характерной мимикой, и она-то невольно запечатлевалась в памяти у Тоши. Он часто зарисовывал дома на клочках бумаги оживленные комические сценки гулянья, так что мы переживали их дважды. Иногда вечером на ярко освещенном бульваре заканчивали мы наш трудовой день оригинальным ужином, в высшей степени изысканным: тут же на улице продавались горячие каштаны, морские креветки и чудные груши-дюшесы.

Обычное распределение нашего дня было следующее: рано утром — осмотр музеев, потом занятия в ателье у Ильи Ефимовича до прихода учительницы (я этим временем справляла свои музыкальные работы). Вечером — прогулки. Понятно, часто — по мере надобности — порядок дня нарушался.

Жизнь сложилась вполне удачно, если бы не два обстоятельства, омрачавшие существование Тоши в Париже. Одно — недружелюбное отношение Тоши к сухим предметам, входившим в программу приемных экзаменов в России, другое — моя частая отлучка на музыкальные вечера. Уложив его в постель, я спешила «на эту проклятую музыку» (как он злобно отзывался о посещениях мною концертов). Чаще всего он засыпал, но иногда, при возвращении домой, освещенное окно в моей комнате заставляло тревожно биться мое сердце: «значит, он не спит». Музыка кончалась поздно, Тоша оставался один в неизвестном доме с неизвестными людьми. К счастью, положение его изменилось к лучшему благодаря внезапному посещению И. С. Тургенева [28]. Не застав меня дома, он прислал мне записочку приблизительно следующего содержания: «Вероятно, не будучи знакомы с Парижем, вы попали в дом, пользующийся весьма сомнительной репутацией. М-м Виардо рекомен-

* словечки *(франц.)*.

дует вам пансион, который обыкновенно служит убежищем ее ученицам и пр.» (записочка не сохранилась, воспроизвожу ее на память). Я была поражена: хозяева, почтенные старики, имели такой солидный вид, внушающий полное доверие.

Я немедленно переселилась в рекомендованный пансиончик с палисадником, с любезными, приветливыми хозяевами.

С этих пор наше парижское существование получило характер семейной жизни с сохранением некоторой артистической свободы, но все-таки без нарушения раз установленного порядка дня. В этом отношении французы великие мастера: в своем будничном обиходе соблюдают строгий формализм, но к досужему времени умеют пригнать всевозможные прихоти пылкой своей фантазии и капризные изощрения тонкого художественного вкуса.

Семейственность в нашей обстановке проявлялась исключительно во время вечерних сборищ в хозяйском салоне, где за круглым столом и рукодельничали и слегка сплетничали — словом, каждый проводил время как хотел. Тоша, конечно, рисовал. Я успокоилась наконец: редко в моем отсутствии светился тревожный огонек из окон нашей новой комнаты. . .

Обыкновенно на следующее утро, за завтраком, хозяева с сияющими лицами показывали бумажонки с изображениями их самих, жильцов своих, прислуги, с портретами их любимого кота и пр., и пр. (альбомчики этого времени сохранились) [29].

Безусловно, портретист уж тогда явно сказался в этих набросках, и страсть к портретной живописи сулила в будущем выдающуюся величину. Мы с Тошей хотя и сознавали это смутно, но как-то избегали выражать громко свои сокровенные упования относительно этого «будущего», как будто то, что таилось и росло, как зернышко в недрах земли, могло пострадать, будучи обнажено и лишено своих покровов. (Я была твердо убеждена, что преждевременное любованье несложившимся талантом может остановить его рост.)

Итак, жизнь сложилась хорошо к общему нашему удовольствию, мы уже стали вместе посещать салон Боголюбова, служивший центром всему русскому художественному мирку в Париже [30]. Среди просторной комнаты стоял во всю ее длину огромный стол, на котором натянута была ватманская бумага. Все присутствующие художники занимали места у стола и усердно рисовали. Помнится, что большею частью рисунки были вольные импровизации на любые темы, избранные самими художниками. Репин также занял место за столом и посадил возле себя своего малолетнего ученика. Тишина соблюдалась полная, изредка перебрасывались каким-нибудь замечанием. Сначала Тоша как будто сконфузился, потом, я замечаю, карандаш его что-то вырисовывает, вырисовывает твердо, не спеша: он так сосредоточенно занялся, что не заметил даже,

как за его стулом стали перешептываться, заглядывая, точно мимоходом, на его рисунок.

— Вот так молодчина! — невольно вырвалось у кого-то.

Заговорили, зашумели, послышались восклицания, выражавшие полное изумление... и я взглянула, наконец... тройка, русская тройка прямо «неслась» во весь карьер! У меня захватило дыхание, дрогнула душа от всего услышанного мною в этот вечер. Думала: конец теперь пришел тихому, беспритязательному нашему житью-бытью — зернышко обнажили, вытащили из сырой земли; что-то будет дальше? Взглянула на Тошу и успокоилась: сосредоточенно доканчивал он своих коней; от усердия даже высунул кончик языка (привычка, которую он унаследовал от отца) и положил карандаш только тогда, когда окончил свой рисунок.

Эта коллективная апробация авторитетных судей не повлияла нисколько на нашу будничную жизнь: на следующий день все шло своим чередом, хотя ни он, ни я — мы не забыли этого достопамятного для нас вечера.

Зима прошла в регулярных занятиях; Тоша сразу как-то повзрослел, как будто вышел из ребяческого возраста, только нежелание обучаться «предметам» напоминало мне о его годах. Он скучал, засыпал за книжкой, всячески отлынивал от докучливых упражнений; казалось, что серьезные занятия по рисованию с самого раннего детства поглотили всю его работоспособность, всю энергию, необходимую для изучения «общеобразовательных предметов». Я приходила в отчаяние: что-то было прозевано, где-то чувствовался с моей стороны какой-то промах в ответственном воспитании незаурядного ребенка. И все одна, на свой собственный страх и грех... «В Россию! скорее на свою родину!» — назойливо преследовало меня мое решение.

Одно событие в нашем русском артистическом кружке в Париже повлияло на наш спешный отъезд. После ряда празднеств, живых картин, пасхальных концертов[31] наступило затишье. Работа закипела повсюду и у всех — в Париже умеют работать запоем, с жгучей энергией. В таких случаях человек с его душевной жизнью оттирается, он уходит на задний план, его не замечают, проходя мимо его страдания с жестоким равнодушием — некогда! Нигде не чувствуешь так своей «заброшенности на людях», как в Париже. Все корректны, все кругом любезны, но никому никакого дела нет до ваших страданий, до ваших мучений.

Раз вечером случилось нечто ужасное: жену одного русского художника нашли у себя в спальне мертвой над жаровней с горящими угольями с обгорелой частью тела — это обычная во Франции форма самоубийства[32].

Мы все видели эту молодую женщину в праздничной сутолоке веселой, нарядной, беззаботной. Что у нее есть какая-то внутренняя жизнь, какая-то болезненная неудовлетворенность, это никому из нас в голову

не приходило. Мы все были сражены ее смертью, некоторые почувствовали себя косвенно виноватыми, что могли проглядеть терзания несчастного человека. Как в лесу срубленное никому ненужное дерево, лежала она в гробу, разукрашенном цветами, неизвестная, чужая нам всем. А ведь мы были хорошо знакомы, часто видались с ней, вместе принимали участие в праздничных домашних маскарадах... С этих пор мое душевное равновесие было нарушено. Более чем когда-либо я почувствовала *отчужденность* людей друг от друга, и это чувство меня угнетало. Расспросы Тошины по поводу этой загадочной смерти меня еще более терзали: какая-то непрошеная нервность стала часто проявляться, и вся неутомимая оживленность «улицы» не очаровывала более, а раздражала нас.

— Эх, Мюнхен!— как-то невольно вздохнул Тоша.— Я хочу видеть Риммершмидтов! — жалобно дополнил он свои вздыхания.

Легенды и слухи об умершей все еще не улеглись; они разрастались, варьировались и теребили мозг совершенно бесплодно. Я решила на один месяц сократить наше парижское пребывание.

Мигом собрались мы в дорогу, простились с Репиным и его семьею, как с близкими родными. В Москве решили встретиться.

Вот мы и в Мюнхене проездом в Россию.

Леви, Кеппинг, Риммершмидты и прочие наши добрые знакомые, сам город мирный, тихий, горный воздух, приветливый народ — все вместе быстро восстановило наше прежнее благодушное настроение. Встреча с риммершмидтовскими мальчиками была полна оживления и прелести. Тошу шумно окружили.

— Unser Freund Valentin aus Paris *,— ликовали его малолетние друзья и горячие поклонники. Пошли расспросы, сообщения. Тотчас развернули рисунки.

— Rein, als ob man's mit eigenen Augen gesehen **,— восхищался Карл и не мог достаточно налюбоваться на его работы, на него самого. С каждой картинкой вырастал детский восторг.

— Aber, bist ja ein ganzer Maler!*** — воскликнул Рихард.

— Sieh, sieh! das Pferd schwimmt ja — rein, wie aus der Isar herausgezogen ****.

— Das ist wohl so ein echter Pariser Bub! *****

Веселые замечания, юмористические восклицания посыпались без удержу. Тоша, раскрасневшись, сияющий, делился парижскими впечат-

---

* Наш друг Валентин из Парижа *(нем.)*.

** Словно своими глазами все это видишь! *(нем.)*.

*** Да ведь ты настоящий художник! *(нем.)*.

**** Смотри, смотри, да ведь лошадь плывет — ну словно ее из Изара сюда приволокли *(нем.)*.

***** Это ведь настоящий парижский уличный мальчишка! *(нем)*.

лениями со своими милыми Риммершмидтиками; рассказывал с азартом, как громадный слон его хоботом охватил и посадил себе на спину.

— Ei was! — изумились ребята. — Wie gross war er denn? *

— Oh, Valentin hat gewiss die halbe Welt bereist. Warst du schon in London? ** — полюбопытствовал старший из них, любовно заглядывая в глаза своему другу Valentin.

Мы, обе матери, любовались этой трогательной сценой из смежной комнаты. Она с обычной своей милой сердечностью промолвила:

— Вы счастливейшая из матерей — ваш Валентин обладает двумя драгоценнейшими дарами: er besitzt ein seltenes Talent und ein grosses Gemüth ***.

VI. АБРАМЦЕВО И ДОМ МАМОНТОВЫХ [33] <1875>

— Здравствуйте, покойник! — с почтительным поклоном, благоговейно наклонив голову, направился ко мне Савва Иванович [34]. Я сидела под деревом среди обычных абрамцевских обывателей, пощелкивая беззаботно фисташки. С. И. Мамонтов только что приехал из Москвы и, не раздеваясь, с газетой в руках, поспешно направился к нам.

Вышеупомянутое обращение не особенно поразило нас, привыкших к его шутливым выходкам, поэтому чтением какого-то некролога не особенно заинтересовались, но, когда стало ясно, что в статье сообщаются факты из моей жизни, мы насторожились.

— Да что ты там разводишь какую-то небылицу? — напряженно засмеялась Елизавета Григорьевна, жена его, почувствовав некоторую неловкость из-за Тоши, случайно присутствовавшего при чтении.

— Смотри,— совершенно серьезно указал Савва Иванович пальцем на статью, озаглавленную «Некролог В. С. Серовой».

Вместе с газетой пришла почта. Одно письмо из Рима было от Антокольского; выразив свое соболезнование по поводу моей смерти, он просил его уведомить, на чьих руках остался малолетний сын, так как желал бы ребенка взять себе на воспитание [35]. Другое из Парижа — репинское. В нескольких строках было выражено искреннее сожаление парижского кружка русских о потере и пр. и пр.

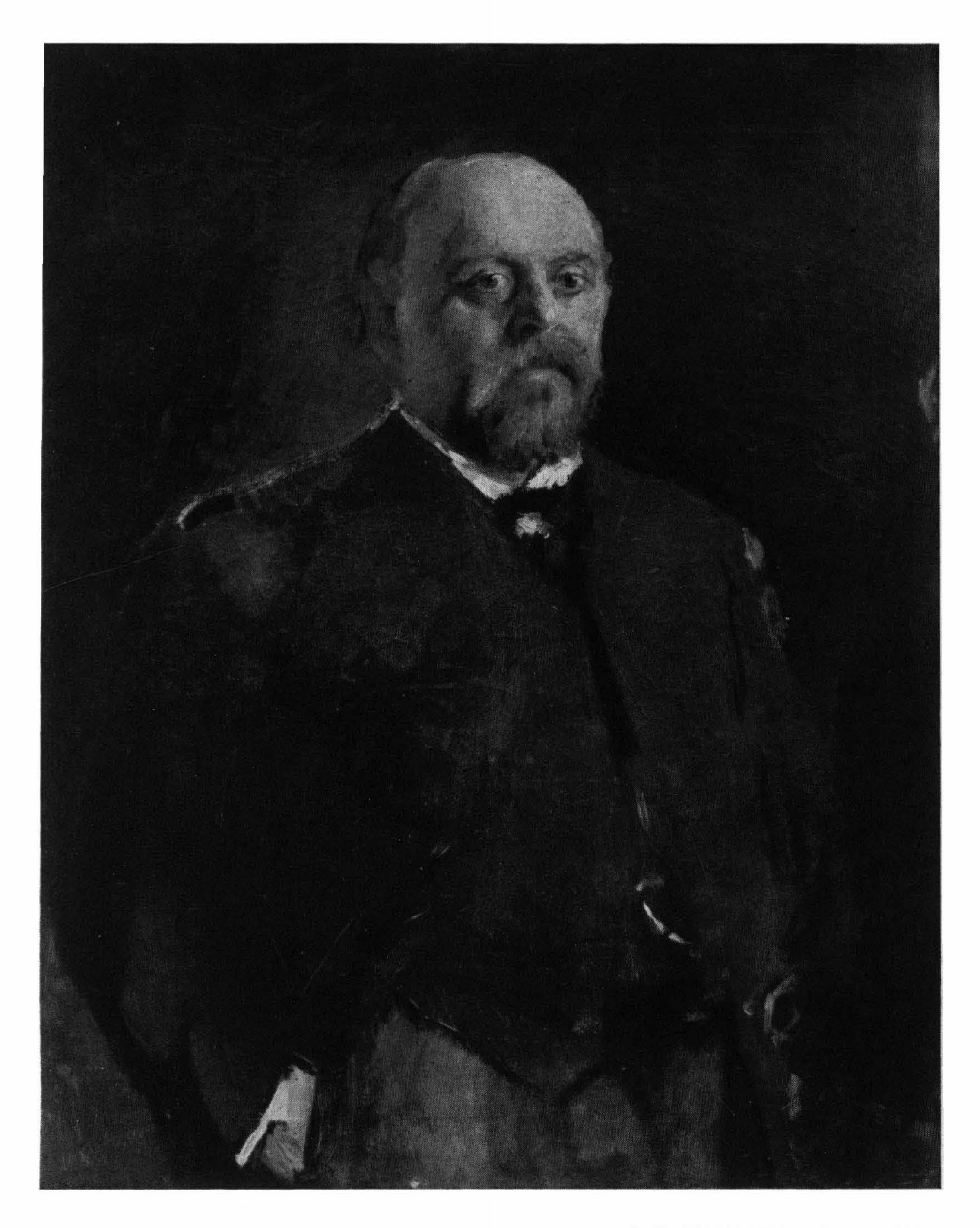
Странное было мое положение... Никогда в жизни я не испытывала

---

* Вот это да! Как же велик он был? *(нем.)*.

** О, Валентин, конечно, полсвета объехал. Был ты уже в Лондоне? *(нем.)*.

*** У него редкий талант и большое сердце *(нем.)*.



С. И. МАМОНТОВ. Масло. 1890.



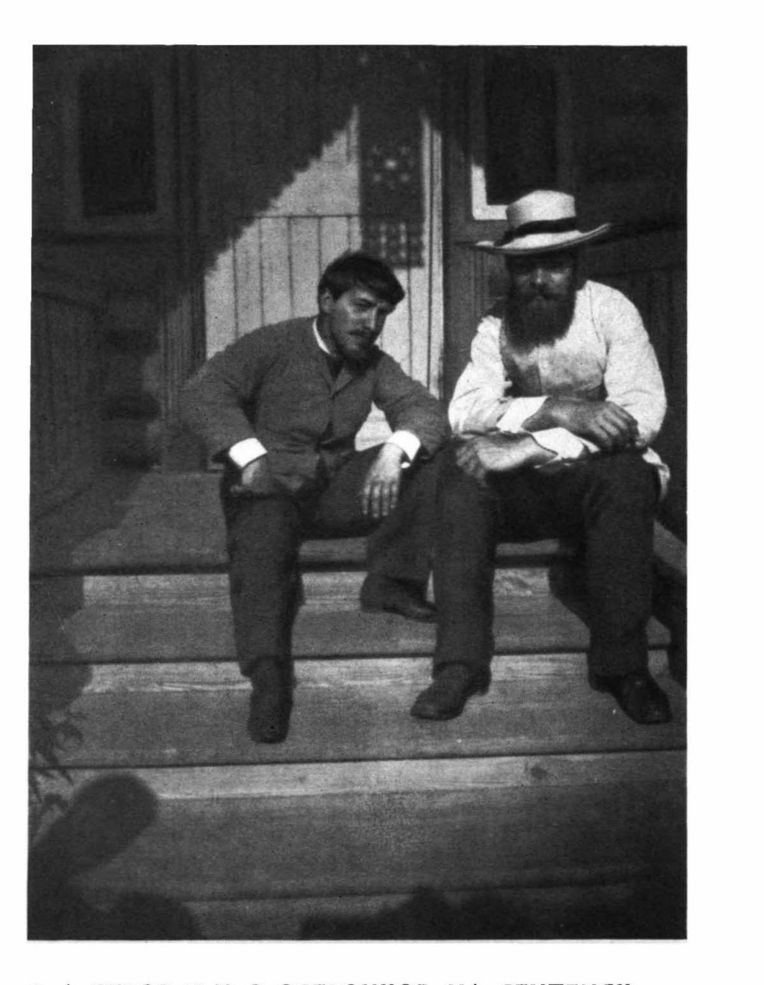
Е. Г. МАМОНТОВА. Рисунок. 1887.



АВТОПОРТРЕТ (с альбомом, в жокейской шапочке). Рисунок. 1887.

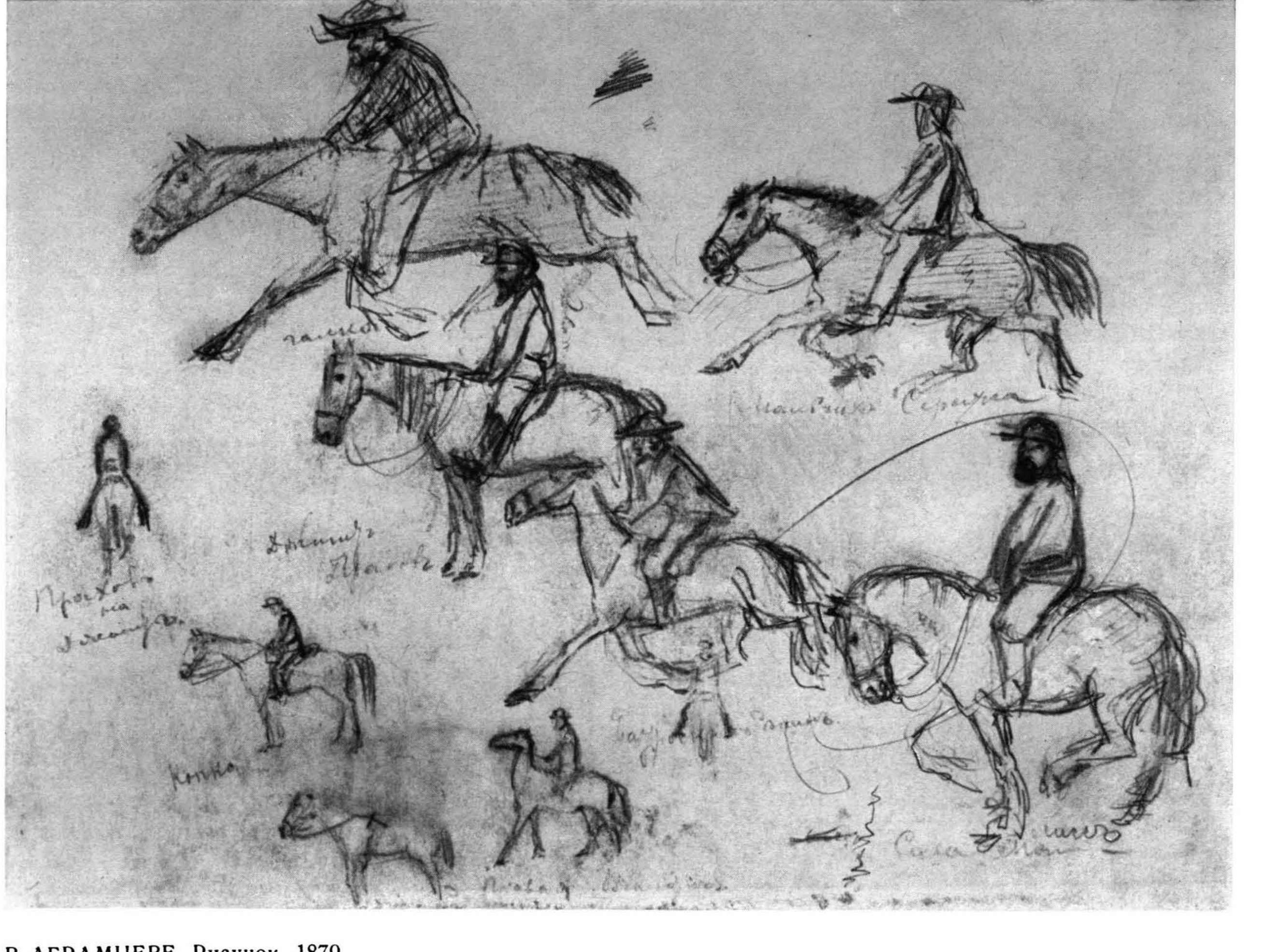


МОСТИК ЧЕРЕЗ ОВРАГ В АБРАМЦЕВЕ. Рисунок. 1879.



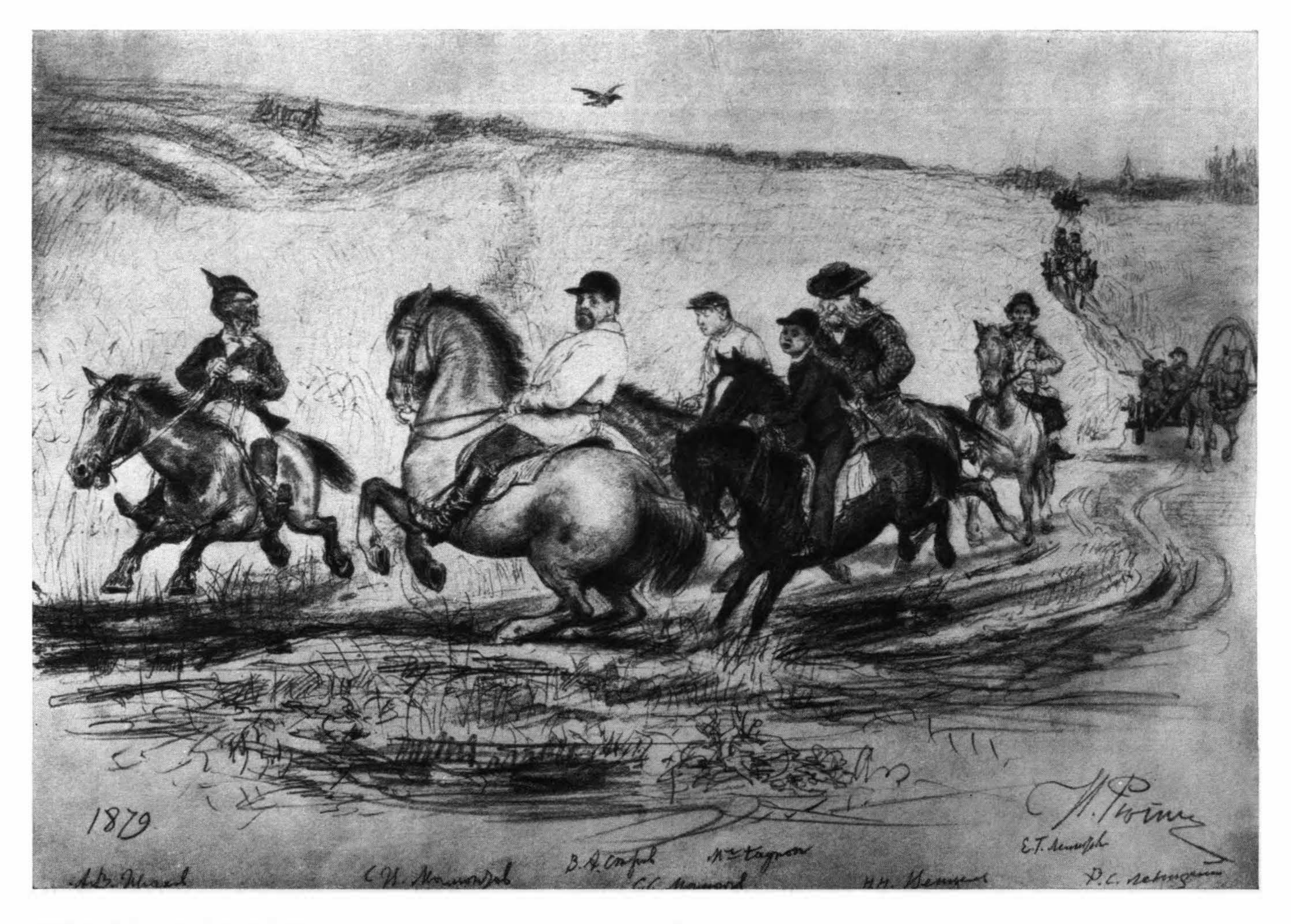
В. А. СЕРОВ И И. С. ОСТРОУХОВ НА СТУПЕНЯХ ДОМА В АБРАМЦЕВЕ. Фотография. 1880-е гг.

В. А. СЕРОВ В ПАРКЕ В АБРАМЦЕВЕ. Фотография. 1890.



В АБРАМЦЕВЕ. Рисунок. 1879.

Верхом на лошадях: гувернер Ю. П. Таньон, С. С. Мамонтов, А. В. Прахов (два наброска), И. Е. Репин, С. И. Мамонтов, литератор Н. Н. Вентцель, неизвестные



КАВАЛЬКАДА В АБРАМЦЕВЕ. Рисунок-шарж И. Е. Репина. 1879.

Слева направо: А. В. Прахов, С. И. Мамонтов, В. А. Серов, С. С. Мамонтов, Ю. П. Таньон, Н. Н. Вентцель, Е. Г. Мамонтова, художник Р. С. Левицкий.



В АБРАМЦЕВЕ. Фотография. 1887.

Слева направо: В. А. Серов, М. А. Поленова, М. М. Антокольский, Е. Г. Мамонтова, П. А. Спиро, И. С. Остроухов, С. И. Мамонтов, Н. В. Поленова, Е. Д. Поленова.

ничего подобного. Человек, жизнерадостно настроенный, подслушивает, будто крадучись, добрые отзывы о себе, да еще со слезными воздыханиями: «нет, нет ее!»

Смущенная, будто совершила какой-то непозволительный проступок, сидела я под деревом и жадно ловила каждое слово, прочитанное Саввой Ивановичем с вычурным пафосом.

— Вы не смущайтесь,— заключил он свое чтение, смеясь. — Вам, значит, суждено долго жить.

Весть о моей смерти быстро разнеслась по Абрамцеву. Мои родственники, зная о моем пребывании в его семье, осаждали Савву Ивановича справками. Тоша поглядывал на меня с удивлением, неустанно закидывая меня вопросами: «Но ведь ты жива? ты не умерла? Как же пишут о твоих похоронах? Мама, а мама! почему это? Почему?»

Недоумение сына охватило всецело и меня. По наведенным справкам в редакциях газет, где упоминалось о моей кончине, оказалось, что в одной маленькой музыкальной газетке репортер перепутал сообщения о похоронной процессии музыканта Ферреро с моим возвращением из-за границы в Россию.

Таков был дебют наш в Абрамцеве... Милое, дорогое Абрамцево! Оно было многозначительным, крупнейшим фактором в жизни моего сына, как в детском возрасте, так и в годы зрелой возмужалости. Суть абрамцевского очарования в те времена составляла богато и многосторонне одаренная чета Мамонтовых, Савва Иванович и Елизавета Григорьевна[36]. Оба обладали крупными организаторскими способностями в совершенно противоположных областях. Благодаря материальным средствам и большому упорству в достижении своих целей * выработались эти две замечательные индивидуальности, и оба заняли выдающееся положение в ряду общественных деятелей конца прошлого века. Елизавета Григорьевна, несомненно, более сильная, более цельная натура, сознательно гнула свою линию и достигла блестящих результатов. Она посредством насаждения в деревне прикладного искусства в форме резьбы по дереву, с строгим сохранением характера старинных русских рисунков, добилась того, что крестьяне, обучившиеся в ее школе, получали многочисленные заказы в России и за границей. Абрамцевские работы пользуются заслуженной репутацией красивого, оригинального изделия. Я твердо помню, что крестьяне абрамцевские и соседних деревень много зарабатывали; ведением этого сложного дела, под руководством Елизаветы Григорьевны, они сами занимались, сами принимали ответственные заказы и выполняли их в точности. Постановка мастерской, школы, приобретение старинных рисунков, тканей, замечательной утвари поглотили много материальных средств, а сколько было затрачено душев-

* В рукописи далее: «в целесообразность которых оба верили неуклонно».

ных сил... Только с железной выдержкой Елизаветы Григорьевны можно было достигнуть такого громадного успеха. Ее ближайший друг, Н. В. Поленова, тонкая художница с чуткой душой, много способствовала осуществлению абрамцевского предприятия[37]: ее вкус, ее художественная осведомленность в русском стиле дали необходимый толчок уже почти налаженному делу и помогли Елизавете Григорьевне осуществить свою идею в уровень с требованиями искусства.

Природа наделила ее сильной волей, твердым умом. Сдержанная, справедливая, всегда владеющая собой, спокойная на вид (только нервное подергивание бровей выдавало ее душевные бури), она была создана для этого сложного дела.

Савва Иванович, совершенный антипод жене своей, был шумлив, суетлив, но искорка истинного таланта отмечала его как в музыкальных, так и в других сферах искусства, хотя в форме весьма расплывчатой; много живого, много изящного совмещалось у него рядом с вульгарной бесцветностью. Его музыкальный вкус еще не установился прочно; Вагнер и молодая русская музыка были ему чужды, он всецело был захвачен итальянскими влияниями. Одно громадное дарование как тогда, так и в пору заслуженной популярности Саввы Ивановича ярко давало о себе знать в окружавшей его среде *. Это дарование состояло в умении, сгруппировать людей и воодушевить их своим увлечением — в этом он был великий мастер! В более зрелом возрасте Савва Иванович сумел приковать к себе Валентина Александровича крепкими узами, в Абрамцеве же он стушевался и для него прошел незаметно. Для Тоши-ребенка встреча с Елизаветой Григорьевной имела более глубокое значение.

Только что вернувшись из-за границы, преисполненный художественными переживаниями, упоенный нежной дружбой маленьких Риммершмидтов, с ребячьей идеализацией их матери, инстинктивно вызвавшей в его детской душе ту приподнятость, которую мы невольно испытываем при соприкосновении с человеком, высоко ценящим наши качества, в Абрамцеве Тоша растерялся. Он сразу опустился со своих европейских высот, окунувшись в богатое, веселое, беззаботное житье, и очутился в весьма неблагоприятном, невыгодном для себя освещении. Обнаружились обычные детские проказы; меня, в сущности, они мало пугали, но проявлялись они с азартностью и страстностью, только ему свойственными, хотя по внешности обычно казалось, что бурные проявления не в его характере. Но это только казалось. Елизавета Григорьевна чутьем угадала сложную, высокого качества натуру ребенка, ценила Тошу и верила в него. Он, с своей стороны, платил привязанностью, не утратившеюся во всю его жизнь. Скончалась Елизавета Григорьевна незадолго

---

* Всем известны его заслуги в создании частного русского оперного театра. *(Прим. В. С. Серовой.)*

до его смерти. Валентин Александрович горько плакал над ее могилой, безутешно рыдал... С нею вместе похоронена была светлая страничка, пережитая в раннем его детстве.

Дешевые мюнхенские меблированные комнаты, парижские пансионы, даже немецкие зажиточные дома с их скудными обедами, с приличной обстановкой,— что представляли они собой в сравнении с мамонтовским хлебосольным, роскошным домом в Москве и Абрамцеве?

Понятно, что первым делом Тоша накинулся на утонченные яства, объедался ими непомерно. Он мне сообщил, что, насытившись обильными кушаньями за обедом, полакомившись разными сластями, дети убегали в огород и сырой морковью и всякими незрелыми овощами завершали свою роскошную трапезу.

Мальчиков было трое: старший[38] был здоровый, резвый ребенок, к нему примкнул мой Тоша; вместе они составляли «лигу» двух шалопаев и служили застрельщиками во всяких несуразных, но вполне невинных затеях. Младший был еще мал, о нем нечего распространяться[39]. На среднем остановлюсь подольше[40].

В очень раннем возрасте Андрюша (его звали в семье Дрюшей) захворал брайтовой болезнью. Все знаменитые врачи лечили его, но безуспешно. Наконец, решили объявить родителям, что медицина бессильна в борьбе с такой серьезной болезнью и только усиленное питание, благоприятная обстановка, быть может, могут спасти ребенка.

И вот тут-то Елизавета Григорьевна с благоразумным героизмом, присущим редким матерям, взялась спасать своего Дрюшу — и спасла его.

Когда мы с Тошей приехали в Абрамцево, он уже был вне всякой опасности, но его сильно оберегали, и потому он сторонился задорной «лиги», хотя его не трогали, не обижали. Это вынужденное одиночество отражалось в его больших, выразительных глазах: в них проскальзывало нечто чуждое мамонтовской господствующей «тональности». Это *нечто* притягивало к себе, приковывало внимание сталкивавшихся с ним в будничной жизни. Близость ли матери во время продолжительной болезни и самоотверженная любовь ее, врожденное ли сродство души с ней — неизвестно, но искра божия зажглась в нем и не погасла во всю кратковременную жизнь чудного юноши.

Чуждый карьеризма, равнодушный к земным благам, он выбрал себе скромное поприще художника-архитектора. Отправившись на практические занятия, он не хотел выделяться между своими товарищами: обставил себя бедновато, питался скудно. Сил не хватило — он угас во цвете лет, оставив по себе теплую, дорогую память.

Тоша оценил его, когда повзрослел; в Абрамцеве же он был весь охвачен непреоборимым желанием отдаться привольному житью. А житье было поистине «привольное»...

Вот образчик абрамцевского «большого дня».

— Тоша, скорей вставай! сегодня у нас большой праздник, завтракаем на плоту, обедаем в лесу под Троицей... да ты скорей, уж плот убирают. Смотри не опоздай,— раздается под нашим окном лихорадочно возбужденный голосок одного из сыновей Мамонтовых.

На речке плот нарядно разукрашен коврами, легкие табуретки расставлены по бортам, прислуга то и дело шныряет в большой дом, деловито расстанавливая коробочки, картоночки, корзиночки; дети нетерпеливо топчутся на берегу, с любопытством заглядывая в таинственные пакетики.

Садимся, наконец. Взрослые заработали баграми, детвора бегает, шумит, срывает на ходу листики, сучки со свесившихся ветвей красиво сгруппированных деревьев. Сыплются остроты, шутливые возгласы, царит молодое веселье. Итальянские арии, исполняемые хозяином со всеми аллюрами модных итальянцев того времени, и неизбежная юная влюбленная парочка еще более оттеняют красочность эффектной картины, освещенной полдневными солнечными лучами. Закусили, поспорили, запели хором, — это ли еще не приволье?

Впервые узнаю, что Савва Иванович желает организовать кружок, состоящий из музыкантов, певцов, художников, для каких-то великих задач. Глядя на его энергичное, оживленное лицо, я невольно верила в осуществление его надежд, упований, его грандиозных планов. Елизавета Григорьевна, как всегда, упорно отмалчивалась. С ярким румянцем во всю щеку, конфузливо улыбаясь, она замкнулась в свою обычную раковину — только брови тревожно протестовали.

Тем не менее веселье снова вошло в свои права; мальчики щелкали фисташки, лакомились сластями, любовались по-своему красивыми видами, сообщали друг другу о своих заграничных приключениях. Наконец, запас веселья иссяк, требовалось обновления, освежения. Вдруг раздается топот копыт... с восторгом приветствуются экипажи, уже дожидающиеся нас на берегу. В перспективе — Сергиево-Троица!!

Мальчуганам разрешили взять верховых лошадей. Двинулись. Не только у детей, но и у взрослых такой был бесшабашный вид, что, вероятно, каждый ловил себя невольно на вопросе: неужели на белом свете нет никаких забот, никаких горестей? Хотелось развлечений, радостей, удовольствий без меры, без ограничений — вовсю!

Вот жизнь, охватившая Тошу всецело, безраздельно, и это после трудового, расчетливого Мюнхена!

На поляне близ леса пообедали; зашли ненадолго к Троице. На обратном пути затеяли игры: когда мы набегались в горелки, покружились в разных кошках-мышках, переловили всех гусей-лебедей, стало нас тянуть домой.

Поздно вечером хватило еще задора у Саввы Ивановича уговаривать некоторых из присутствующих экспромтом изобразить квартет из оперы

Гуно *. Но все-таки всему настает конец, и этот «большой» (или, скорее, длинный) день был благополучно завершен.

В сущности, что Тоше дало Абрамцево за это лето? Каждый ребенок проходит известные «этапы» в своем существовании, которые служат основами складывающемуся характеру и направляют путь к следующему привалу.

Тошин первый этап было Никольское. До него он жил исключительно растительною жизнью: питался, вбирал в себя солнечные теплые лучи ласки и усиленного попечения о нем, вплоть до смерти отца. В Никольском произошел перелом в его жизни. Он должен был приглядываться к чужим людям, к незнакомой обстановке. В результате — первое разочарование, но зато и первое сознание своего таланта. Дальнейший путь был начертан ясно, определенно — в Мюнхен! Там Тоша черпал полной чашей из богатого запаса художественных творений, артистических созданий. Счастливые случайности, удачно сложившиеся знакомства, нечаянный подбор лиц, вдохнувших в него веру в себя, любовь к своему искусству сделали из Мюнхена колыбель его художественного воспитания.

Но вот мы добрели до новой стоянки — пребывание в Абрамцеве. При поверхностном наблюдении казалось, что Тоша «потерял себя», потерял свой образ художника-дитяти. Образ этот сложился вполне определенный, цельный, выделявший его ярко между товарищами-однолетками. В Абрамцеве он стушевался по разным причинам. Во-первых, он увлекся окружающей средой: прекрасные произведения искусства не в музеях, а всегда на глазах, у всех на виду, обилие развлечений, беззаботное существование среди детской компании. Как это ни странно, но Тоша забросил свои альбомчики, проявлению детской его жизни в картинках, в рисуночках положен был предел. У него не было достаточно опыта, чтобы понять этот временный застой; отсюда появилась неудовлетворенность и подчас раздражение, выражавшееся иногда в очень примитивной форме.

— Гадкая собака! — разразится он, бывало, бранью и рвет свой рисунок.

Видно было, что его художественные требования переросли его техническое умение. Периоды роста очень мучительно переживаются как взрослыми, так и детьми; несомненно, Тоша тогда как художник переживал подобный момент движения вперед, и я после Абрамцева уловила этот сдвиг, но. . . к этой теме вернусь в свое время.

---

* В рукописи далее: «Откуда ни возьмись соорудился сад, очутились кусты и даже светила луна. Гретхен с Фаустом продефилировали довольно прилично и вызвали в публике сдержанные одобрения; когда же появился Мефистофель с Мартой — сдержанность уступила место неудержимому взрыву хохота».

По-моему, огромное значение в жизни Тоши имело Абрамцево еще с другой, более важной стороны: я имею в виду его горячую привязанность к Елизавете Григорьевне Мамонтовой.

Обыкновенно мало видят смысла в первых увлечениях ребенка, а между тем чище, глубже, бескорыстнее не бывает привязанности и преданности, чем в детском возрасте, особенно в натурах необыкновенных. Я приписываю те чудные женские головки, которые Тоша писал, будучи уже взрослым, — повторяю — приписываю их именно первому впечатлению, произведенному на его мягкую детскую душу двумя женщинами, упомянутыми выше: госпожею Риммершмидт и Е. Г. Мамонтовой. Кто знает, какие тонкие материалы *наслаиваются* невидимыми пластами для создания причудливого характера человека?

Как разобраться в этом психическом лабиринте и распутать тончайшие нити таинственно сплетенной сети — жизни человека?

VII. ПЕТЕРБУРГ (1876)

Наши перемещения на новые места обыкновенно ознаменовывались каким-нибудь несуразным инцидентом. Так было и с возвращением нашим в Петербург после пятилетнего скитания. Странствуя по Петербургу, мы были на всех знакомых местах, посетили пустынные кварталы Васильевского острова, где проживал последние годы с нами А. Н. Серов, и вдруг однажды я наталкиваюсь на свою фамилию, изображенную на листке, красующемся на заборе. *Просят г-жу Серову заявиться, а в случае укрывательства примут надлежащие меры и пр.* Весь пожелтевший листок, местами изодранный, год и день опубликования стерты; одно я уразумела: дело шло об ежегодном отчете о сиротском имуществе, которое осталось якобы на моих руках после композитора Серова.

Тут я вспомнила, что несколько месяцев после смерти Александра Николаевича шкафы, рояль, столы были опечатаны, но вскоре перед отъездом за границу печати были сняты. О том, что я кому-то должна отчет давать в несуществующем имуществе, я и не подозревала.

Через несколько дней после обычной прописки паспорта к нам позвонил какой-то субъект и потребовал, чтобы его приняли, ибо он пришел по важному делу. Только что устроившись на холостую ногу в маленькой квартирке, без прислуги, мы с Тошей колебались, впустить ли субъекта. Наконец, решились снять цепь у двери, и... необычайно курьезная фигура предстала перед нами.

— Я опекун вашего сына, фамилия моя Канарейкин, Иван Федорович Канарейкин.

— Кто же вас назначил опекуном? — изумилась я.

Вероятно, уловив мой недоумевающий взгляд, господин Канарейкин поспешил вытащить из кармана служебный конверт и торжественно вручил мне бумагу о назначении его от опекунского совета в опекуны малолетнего сына композитора.

— В чем состоят ваши обязанности в качестве опекуна?

— Оберегать унаследованные суммы...

— Да их, сумм этих, нет, — рассмеялась я.

— Так потрудитесь заявить об этом опеке.

Написав заявление, я передала его господину Канарейкину. Он откланялся и ушел.

Мы переглянулись с Тошей и покатились со смеху. Вид этого самого Канарейкина был комичен до невозможности: в потертом вицмундире со светлыми пуговицами, в широченных белых штанах, с важно нахохлившимся видом старого петуха, он, вынимая второпях бумагу из опеки, вытащил нечаянно вместе с нею клетчатый носовой платок громадных размеров, который повис у него около кармана. При каждом движении господина Канарейкина он трепался сзади, как хвостик, чем и вызывал необузданное веселье у моего сына.

— Мама, зачем канарейку сделали моим «пекуном»? И всегда у всех детей есть «пекуны»?

Снова взрыв хохота. Тошин платок, прицепленный сзади, конечно, уже предназначен был для изображения «пекуна» Канарейкина.

Этот забавный инцидент вызвал в Тоше рисовальную горячку, и «пекун» стал изображаться во многих экземплярах, но, по-видимому, ни один не мог удовлетворить требованиям маленького автора. Все «пекуны» были уничтожены.

— Чего ты теперь все рвешь свои рисуночки? — пристала я к нему.

— Так, — отрезал он коротко и надулся.

— Что ж это будет? Ты все будешь рвать свои работы, зачем же ты учился?

Тут посыпались с моей стороны упреки (заслуженные или нет — судить не берусь). Я требовала *работы,* удовлетворяющей его или нет — это мне было все равно.

— Да они мне все противны, эти рисунки...

— Ну, скопируй что-нибудь, — прервала я его, — ведь не выжмешь из себя удачных рисунков насильно.

— А что мне копировать? — апатично процедил он сквозь зубы, устремив унылый взор в пространство.

Я предложила ему просмотреть хорошие альбомы, а что ему приглянется, то и скопировать.

— А где я хорошие альбомы найду? — уж окончательно посоловев, буркнул он в нос.

— Пойдем к Н. Н. Ге! [41] — подзадоривая его, воскликнула я.

Пошли. Нашел Тоша «даму в белом атласе» нидерландской школы; она ему очень понравилась. Мы забрали эстамп с собой. Тоша засел за работу. Сначала ее чуть-чуть не постигла участь последних жертв Тошиного гнева, но я энергично запротестовала, не обращая внимания на его воркотню: я *требовала,* чтобы он закончил «даму в белом атласе».

— А тебе что, кончу я ее или нет?.. — злобно огрызнулся Тоша.

— А то, что она мне страшно нравится, а тебе балованного барчонка разыгрывать вовсе не к лицу,— не менее злобно накинулась я на него.

Мы смерили друг друга гневным взором...

В конце концов, Тоша покорился, но моего *деспотизма* он не забыл. Копия была благополучно окончена карандашом на простой серой бумаге. Я искренно любовалась, восхищалась ею без всякой натяжки: он заметил бы «педагогическую» похвалу, не имевшую никакой цены в его глазах. Его художественный рост вполне уже обозначился, и я это выразила ему убежденно, без колебания. Видимо, мое горячее отношение его воодушевило — он принялся за новую работу. Со свойственным ему рвением он сидел над нею долго, сосредоточенно, серьезно чертил в своей каморке, никому не сообщая ничего о своем новом детище. Раз вечерком он подсел ко мне, как будто конфузясь, сунул мне большой лист опять-таки простой серой бумаги с каким-то рисунком и притаился, еле дыша, в стороне, следя за мной испытующим взглядом. Взглянув на протянутый мне лист, я оторопела, ничего не могла произнести: рисунок тронул меня до слез! Изображена была сцена обручения Иосифа с девой Марией. Это была оригинальная Тошина концепция. Вся душа его, чистая, детски наивная, отразилась в святом лике юной Марии, почти девочки, но девочки гениальной [42].

Я уже не восхищалась громко; молча, в умилении сидела я неподвижно. Он понял меня.

Вот этого сдвига ждала я в Абрамцеве, верила, что он скажется, неминуемо прорвется, только внешние причины затормозили его проявление,— и вот... Тоша нашел свое «я», и это «я» было высшего порядка.

* * *

— Вы, конечно, унаследовали у своего знаменитого батюшки музыкальный талант?

Тоша молчит, засунув руки в карманы своей охотничьей куртки.

— Ну, музыку-то вы любите, наконец?

Тоша молчит.

— А в бога вы верите, молодой человек?



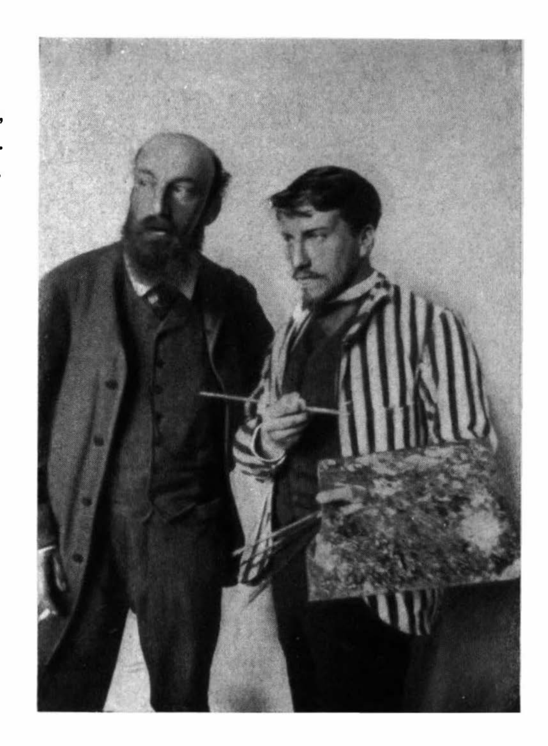
В АБРАМЦЕВЕ. Фотография. 1888.
Слева направо: В. А. Серов, С. С. Мамонтов, И. С. Остроухов, М. А. Мамонтов, Ю. А. Мамонтов.



В АБРАМЦЕВЕ. Фотография. 1880-е гг.
В первом ряду слева направо: В. Д. Поленов, В. А. Серов, С. И. Мамонтов.

В. А. СЕРОВ И Л. И. ЛАХТИНА (племянница С. И. Мамонтова). Фотография. 1887.
Пародия на фотографию купеческой пары.

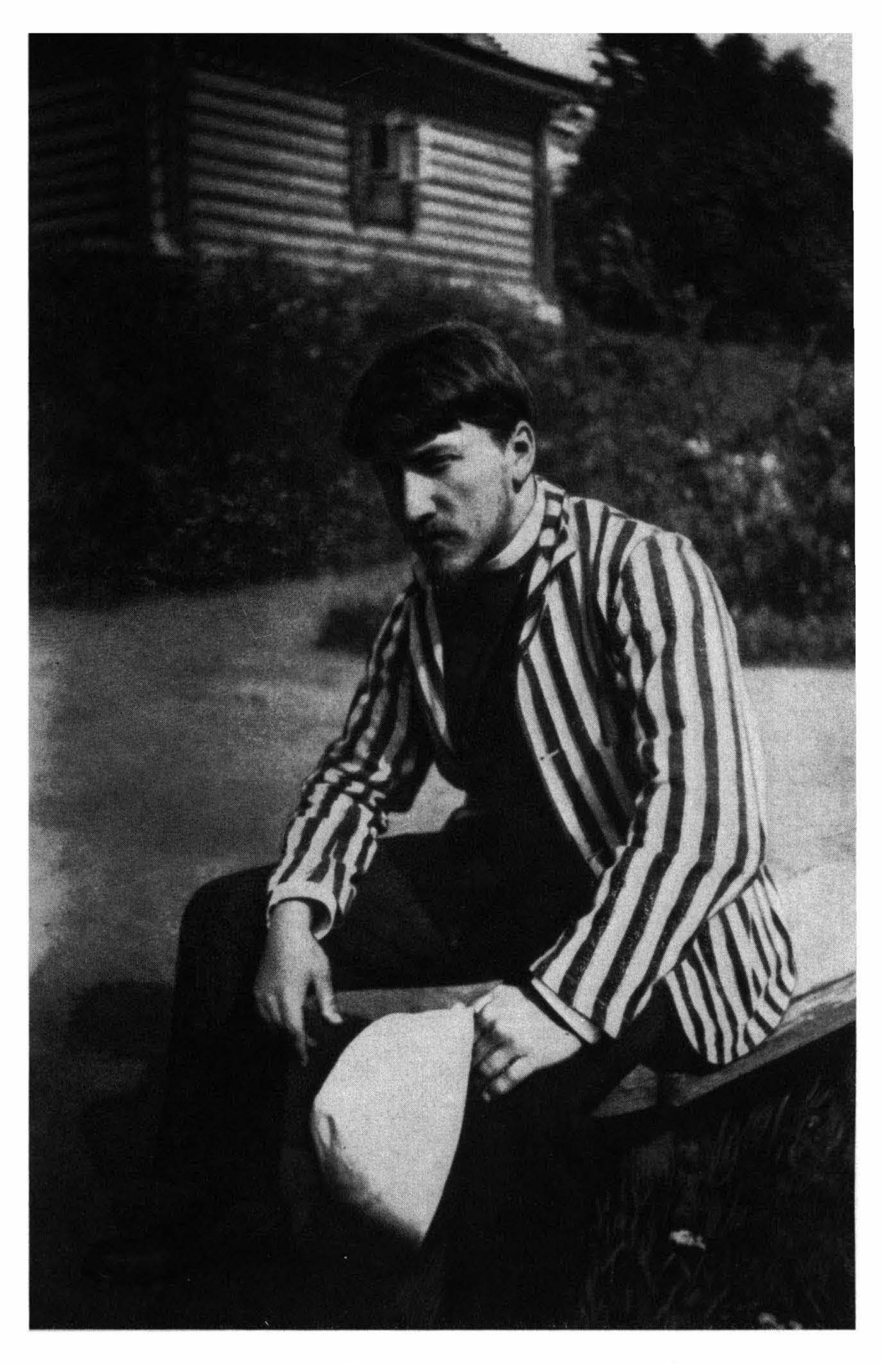




В. А. СЕРОВ И ДОКТОР П. А. СПИРО, ДРУГ МАМОНТОВЫХ, В АБРАМЦЕВЕ.
Фотография. 1885.

НА БАЛКОНЕ В АБРАМЦЕВЕ.
Фотография. 1888.

Слева направо: С. И. Мамонтов, И. С. Остроухов М. М. Антокольский. П. А. Спиро, В. Д. Поленов, В. А. Серов.



В. А. СЕРОВ НА СКАМЕЙКЕ В АБРАМЦЕВЕ (в жокейской курточке). Фотография. 1880-е гг.

Молодой человек ухмыляется и продолжает молчать. Этот своеобразный диалог происходил у меня в комнате между Тошей и Феофилом Матвеевичем Толстым, в то время всем известным своими несуразными музыкальными критиками[43]. Он пришел посмотреть на сына своего высокочтимого «врага», как он заявил, войдя к нам в комнату, и уверял, что сын Серова не может быть похож на обыкновенного мальчика.

— Ведь он, Серов, был человек необычайного ума! А я вас вот каким ма-а-леньким знал,— неожиданно пресек он свою высокопарную речь, показывая руками, какой Тоша был маленький.

Последний стал сердиться и отвернулся: уж не впервые пришлось ему слышать эту ненавистную фразу!

— Что он у вас всегда такой? — Феофил Матвеевич обратился уж ко мне самой.

— Всяко бывает.

— Есть у него какие-нибудь таланты, способности? — кипятился старик.

— Никаких у меня талантов нет,— выпалил Тоша и убежал.

Я поспешила успокоить Феофила Матвеевича насчет талантов моего сына, сообщив ему о необычайной склонности его к живописи.

Старик оживился.

— Ага, я так и знал... ведь у Александра Николаевича было замечательное дарование к рисованию. А как сын его напоминает! Руки совсем его, ироническая улыбка... удивительно! Ну, покажите-ка его работу, — пристал ко мне Феофил Матвеевич.

Без Тошиного согласия я не решилась удовлетворить требование моего неотвязчивого гостя, а Тоша уперся: «нет у меня ничего! талантов нет никаких!!»

Так ничего и не показал.

Наконец, наступило роковое время — надвинулся школьный вопрос. Для Тоши началась пора страды, пора всяких злоключений. Куда отдать? После ряда колебаний, совещаний остановились на учебном заведении Мая[44], чтобы сохранить знания по иностранным языкам, которыми Тоша владел довольно свободно. Собственно говоря, я не помню ни единой беседы, никакого сообщения, ни малейшего впечатления, ни мысли — ничего, вынесенного Тошей из этой школы, будто школьная жизнь и не началась. Отчасти причиной тому была действительная бесцветность ее, отчасти же внешкольные события сильно захватили сына и по обыкновению — «всего», безраздельно.

Тоша крепко сдружился с двумя мальчиками несколько старше его; были они из интеллигентной семьи, мне хорошо известной. Не успеет он из школы вернуться, как таинственно исчезает с вновь приобретенными друзьями. На мои вопросы, чем он занят, куда скрывается, — все тот же ответ:

— Ах, мама, оставь, я не могу сказать!

В глазах, в интонации голоса столько добропорядочности, что о чем-нибудь сомнительном и думать нельзя было. А все-таки... Куда он пропадает? На Тошину натуру налегать было очень рискованно; узнай я что-нибудь угрожающее для него, я приняла бы решительные меры; пока я была только заинтересована, заинтригована как появлением, так и исчезновением неизвестных мне пакетиков. Тайна открылась, наконец, совершенно случайно. Как-то раз появился снова секретный пакетик; за обедом слышу — катится что-то... еще и еще... Тоша краснеет, спешно подбирает какие-то красные шарики. Всматриваюсь — мороженая клюква!

— Откуда у тебя клюква?

Молчание.

— Ну?!

— От торговки на базаре.

— Ты зачем же купил клюкву?

— Я не купил...

— Что ж, она подарила тебе ее?

Продолжительная пауза.

— Я ее украл.

Лицо Тошино было как бы проникнуто верой в свою правоту. Он твердо глядел мне в глаза.

— Ты, что же, готовишься в воры?

— Нет, — храбро ответил он, — я дал обет...

— Воровать?

— Служить божеству.

Просто, без всякой рисовки сорвалось признание, которое, видимо, не легко было сделать. Я сознавала, что имею дело с чем-то серьезным, растерялась, струхнула на мгновение.

— Зачем божеству именно клюква нужна?.. — спросила я с любопытством, без малейшей иронии, слегка волнуясь.

— Не одна клюква, кто что принесет в жертву...

— Вас много жертвователей?

— Четверо.

— Как же вы жертву приносите?

— Сжигаем одну половину.

— А другую?

Молчание. Я намеревалась было обратить все в шутку.

— Сами съедаете? — рассмеялась я.

Тоша насупился.

— Это секрет, — обиделся он.

— Послушай, я не хочу проникать в твои секреты, но позволь мне, об одном прошу, заплатить торговке за ягоды...

— Нельзя, нельзя! — перебил он меня тревожно.

— Отчего нельзя?

— Жертва не настоящая будет.

Схватил фуражку, клюкву и был таков!

Виделась я с его «жертвоприносителями»; они ни единым словом не обмолвились.

Скоро тайна открылась сама собой, и притом довольно прозаично: пришел дворник из соседнего дома и грозился «всех озорников отвести в участок, коль они еще раз будут мусор жечь на задворках». Мои «огнепоклонники» были сражены! После такого грубого нарушения их религиозного культа они решились мне открыть разные любопытные подробности о сооружении алтаря из кирпичей, о сжигании одной половины добычи. Куда девалась другая, так и осталось для меня покрыто мраком неизвестности. Я только удивлялась, как это дворник терпел в течение нескольких месяцев такое необычайное жертвоприношение около мусорных ям (положим, это происходило на третьем дворе), — или часть жертвы шла на ублажение дворничихи?

Отвлечением от школы служила отчасти моя домашняя обстановка. Как раз об эту пору одна очень талантливая чета появилась на музыкальном горизонте — Павел Иванович [45] и Мина Карловна Бларамберг [46]. Оба образованные, развитые, культурно-воспитанные молодые люди заполонили все мое существование, и музыкальная волна захлестнула мою жизнь. Материнские обязанности несколько отошли на второй план: музыка, музыка во всех видах огласила мои стены. Бларамберги приехали из Брюсселя, где она обучалась пению у г-жи Виардо (дочери) [47]; а Павел Иванович окончил там своего «Демона». Музицировали утром, музицировали вечером, ночью... словом, утопали в музыке! Вот когда Тоша ознакомился впервые с русскими романсами, которые горячо, умно исполняла талантливая Мина Карловна. Он заразился нашим артистическим увлечением, его музыкальное развитие заметно двинулось вперед. Где уж пансиону Мая было тягаться с нами! Тоша любил музыку и был чрезвычайно сведущ в музыкальном искусстве; его критике можно было довериться вполне, — ведь он с самой колыбели начинялся музыкальными впечатлениями! Способности же его были средние, он во всю жизнь сумел подобрать единственную мелодию, а именно хор одалисок из оперы «Юдифь», и то без сопровождения.

Я еще вернусь к Бларамбергам и Тошиным музыкальным занятиям; теперь же прерывать последовательность моих сообщений нахожу неудобным.

Итак, пансион Мая ничем не запечатлелся в моей памяти; единственное, что уцелело в ней, — это болезненный страх за здоровье сына, которое стало явно слабеть. Проявлялись симптомы более или менее зловещие, имевшие впоследствии большое влияние на его настроение.

Открылось самое обыкновенное недомогание ушей, не отразившееся пока на слухе, но сильно раздражавшее его все время из-за вечных промываний и из-за угроз врачей, что он оглохнет, если не будет беречься, так как слуховые аппараты его не особенно надежны. При этом появился горловой кашель, не поддававшийся никаким ингаляциям, никаким внутренним средствам. Врачи советовали переселиться хоть на время на юг; климатические условия Петербурга оказались не особенно благоприятными после Мюнхена и Парижа.

Нарушилась вся моя воспитательная схема, я запуталась окончательно. Тошин школьный возраст, культивирование его яркого таланта, вечное опасение, с одной стороны, чтобы он не был заглушен общеобразовательной программой, с другой — чтобы налегание на чисто художественное воспитание не вызвало нежелаемой однобокости. А тут явилась, сверх всякого ожидания, забота о его здоровье. Что делать, к кому обратиться за советом в этой сложной воспитательной проблеме?

Чтение некролога в Абрамцеве прошло не бесследно: молодому репетитору сыновей Мамонтова, Василию Ивановичу Немчинову[48], оно запало в душу, и с тех пор между нами завязалась горячая дружба. Он был пятью годами моложе меня, но, одаренный необычайной чуткостью, отзывчивостью, он понимал меня с первых слов. К нему я обратилась с тревожившими меня до болезненности вопросами. Ответ не замедлил прийти, телеграмма гласила кратко: «Переезжайте с сыном в Киев». Обстоятельное письмо последовало с подробным изложением всех преимуществ Киева для моего сына.

Климатические условия, подходящие вполне; гимназии не хуже петербургских; с этого года открываются петербургским воспитанником Академии классы по живописи, все-таки кой-какие шансы — если не кое-что приобресть, то, по крайней мере, ничего не утратить. Кроме того, предлагается помощь друга в дальнейшем воспитании Тоши.

Мы переселились в Киев.

VIII. КИЕВ (1877- 1878)

Тоша быстро поправился и поступил в гимназию. Конечно, она не была столь бесцветна, как петербургский пансион; напротив, у меня крепко держатся в памяти беседы с Тошей по поводу этого учебного заведения.

— Тебе здесь больше нравится, чем у Мая?

— Еще бы! В 1000, 1000 миллионов раз больше!

— Да ведь, говорят, директор дерется.

— Так что ж, что дерется, и мюнхенский линейкой больно бил, а я любил школу, — директор за вихры отдерет, потом становится добрым-предобрым!

Тоша весело хохочет.

— Да за что он за вихры дерет?

— Мало ли за что. Вот я нашел уголек в коридоре и на стене нарисовал директора. Да так похоже... хохол его так и торчит, нос огромный...

— Тоша! — остановила я его в ужасе, а он, сверкая глазенками, продолжает, покатываясь со смеху:

— Все мальчики сбежались, кланяясь стене, кричали: «Иван Иванович, а Иван Иванович *, простите, больше не будем!»

Тоша представил директора, как тот нечаянно подкрался и, увидев свое изображение на стене, рассерженно процедил сквозь зубы: «Э, да ты вот каков, Серов!», постоял, постоял перед портретом, а затем принялся за Тошин вихор.

Когда Тоша рассказывал об этом инциденте, его веселость дошла до крайней необузданности, и неоднократное повторение фразы: «Э, да ты вот каков, Серов!» было произнесено с таким неподдельным юмором, что я заразилась, наконец, его безумным смехом и проглотила, конечно, подвернувшееся было филистерское нравоучение по адресу Тошиных проказ.

Когда подобных проказ, занесенных в «черную» книгу, накоплялось изрядное количество, меня повесткой вызывали в гимназию.

— Я не знаю, что мне делать с вашим сыном, вот полюбуйтесь, — встречает меня обыкновенно директор, достает «черную» книгу, поспешно перелистывает весь реестр грешников, наконец, натыкается на фамилию «Серов». — Так вот-с! Номер один — нарушил порядок в классе, вытаскивая клопа из чернильницы. Ведь все повскакали со своих мест, — на что это похоже? Ну, Серов тащит клопа, потом Иванов, а наконец все бросятся за клопами... это порядок?

Директор задыхался от волнения.

— А зачем клопы водятся в классе? — пыталась я вставить.

— Уж это не мое дело, спросите сторожа.

— И что же, мой сын был за это наказан?

— Конечно. Теперь взгляните, — директор выволок из шкафа несколько тетрадок, — у нас установлено правило, чтобы обложки на книгах и тетрадках сохранялись в чистоте, без клякс, без рисунков, без текстов. Это что? — он гневно ткнул пальцем в обертку одной тетради. — Где это он видел, я вас спрашиваю, где? А вы уверяли, что он за границей воспитывался! Хороша заграница!

---

* Имя подлинное забыла. *(Прим. В. С. Серовой.)*

Он придвинул тетрадь.

— Как где он видел? — засмеялась я, залюбовавшись на рисуночек. — В картинных галереях: знаменитый Теньер мало ли трактовал подобные сюжеты?

Директор был, вероятно, действительно добрейшим существом; с любопытством вгляделся он в рисуночек: ребенок так естественно, так деловито сидел на суднышке и усердно хлопал в ладошки!

* * *

Тоша был привязан к своей гимназии, главным образом, по товариществу: он нашел в ней подходящих товарищей, скрасивших его одиночество вне школы.

Василий Иванович устроил нас в очень милой семье инспектора народных училищ. Сначала мы чуждались друг друга, но мало-помалу стали сближаться и таким образом положили начало тесному кружку из детей приблизительно Тошиных лет. Он переживал как раз тот переходный возраст, которого я всего более опасалась: обычные Flegeljahre * страшили меня неимоверно. Эти роковые годы служат предметом особой заботливости каждой добропорядочной семьи, — с опаской следят родители за своими подростками-детьми, особенно, когда связь между семьей и учебным заведением не особенно тесна. Я всего более надеялась на наш домашний кружок, на товарищество хозяйских детей, хорошо мне известных, а особенно уповала я на Василия Ивановича, который пользовался моим полным доверием и с которым я вступила в гражданский брак. Он был человек твердых убеждений, которые он неуклонно и широко применял в жизни; понятно, влияние его должно было благотворно действовать на сына моего именно с этой стороны, со стороны этической. Впрочем, Василий Иванович уверял, что у Тоши редкая целомудренная натура, что она предохранит его от всякой грязи житейской, от нездоровых пороков.

Что касается нашего детского кружка, то его единственной миссией было внести здоровое веселье в жизнь детворы: пели хоры, играли маленькие комедии. Тоша пристрастился к ним и выказал недюжинные комические способности, зато пение под моим руководством не клеилось у него; сколько народа мне удалось обучить музыкальной грамоте — сын мой остался безграмотным, даже нот не знал. Уже когда он был взрослым, его внезапно обуяла охота изучать музыку; он приобрел скрипку, стал обучаться у г. Безекирского [49]. И с ним дело не пошло, — скрипка была скоро заброшена! Слушать музыку Тоша умел — разумно, внимательно слушал.

---

* переломные годы *(нем.)*.

В Киеве Василий Иванович пожелал ознакомиться с произведениями Вагнера; я охотно исполняла весь цикл «Нибелунгов», Тоша частенько примащивался к роялю и слушал, слушал без устали.

Приезд Мины Карловны яркой полосой осветил нашу киевскую жизнь; она привезла массу романсов, песен, оперных отрывков и исполняла их бесподобно.

С живописью дело не двинулось вперед, хотя Тоша поступил в класс рисования к г. Мурашко[50]. Я не горевала об этом, — жизнь его сложилась так нормально, так содержательно.

Мягкий, теплый климат, красивая природа, замечательно привлекательный город, благодушный народ — от всего этого веяло такой гармонией, такой чисто южной благодатью, что отсутствие излюбленного искусства не особенно было заметно, и Тоша не скучал по нем. Изредка всклоченная голова какого-нибудь монаха или заброшенный монастырь вносились в столь же пустынный альбомчик — живопись заглохла!!

С этой стороны общество Василия Ивановича не могло поощряюще влиять на Тошу, зато их близкое товарищество благотворно действовало на его общее развитие, на серьезное отношение к жизненным вопросам.

Киев исправил однобокость в Тошином воспитании, несколько уравновесил его артистическую натуру. Появление маленького существа в нашей семье прибавило еще более теплоты и гармонии. Для Тоши это было ново, непривычно: он не имел ни братьев, ни сестер.

IX. СНОВА МОСКВА (1879)

Два года длилось наше мирное, убаюкивающее существование в Киеве... всего два года! Василий Иванович попался в одной политической истории, последствием чего была высылка из Киева. К лету я всей семьей поехала к нему; внезапно разразился в том краю дифтерит, и Василия Ивановича назначили там эпидемическим врачом. Снова предстояла ломка, большая перемена всей жизни, снова пошли совещания... Я поспешила с ребятками покинуть эту злополучную местность. Мы с Тошей так стосковались по музыке, по живописи, по артистическому люду, что, не сговариваясь, решили поехать в Москву: мы изголодались артистическим голодом.

В Москве Тоша первым делом умчался тотчас же к Репину: он был счастлив, словно к берегу причалил после долгого плавания, долгого пребывания на чужбине.

Репины встретили его как близкого родственника, пригрели, обласкали. Снова хождение в ателье, снова прогулки с рисуночками в папках, посещение выставок, знакомство с художниками. Тоша ожил, зажил «своею» жизнью.

Моя же «оскудела» в настоящем смысле этого слова. Измучила меня и ссылка Василия Ивановича, и тяжкая болезнь маленького сыночка, которого думала спасти быстрым отъездом в Москву, и неоконченная моя опера *, и влечение «в народ», получившее сильное подкрепление в лице Василия Ивановича, влечение, которому не предвиделось скорого осуществления, — все вместе создало тяжелую атмосферу тоскующего человека. Я была счастлива, что Тоша нашел «свою» жизнь, но невольное его отчуждение от меня сгустило еще более мрак... К тому же опять стал ребром проклятый вопрос: в какую гимназию поступать Тоше.

Он неохотно подчинялся моему непоколебимому решению продолжать общее образование до шестнадцатилетнего возраста, когда можно будет прямо перейти в Академию художеств. Он уступил, наконец. Началось мучительное время: учение нехотя, без интереса, без внутреннего удовлетворения. Тоша рвался на простор, в широкий свет; круг знакомых у него расширился, и встреча с Праховым [51], известным знатоком искусства, не могла не отразиться на таком впечатлительном существе, каким был Тоша. Прахов его очень высоко ценил, предсказывал ему будущность художника значительной величины.

У Мамонтовых Тоша был своим человеком, а около Саввы Ивановича стали группироваться московские художники; лучшие силы того времени нашли в его доме гостеприимный приют, радушный прием. Тошины музыкальные запросы были вполне удовлетворены знакомством с семьей Анатолия Ивановича Мамонтова [52]; в его доме культивировалась камерная музыка, до сей поры мало известная моему сыну. Кроме того, что она обогатила его музыкальные знания, она приковала его к «Анатольевичам», тем более что один из сыновей, готовившийся в художники, близко сошелся с ним [53].

Об эту пору Репин ему заказал копию с маленькой картины Шварца [54]. Тоша получил первые заработанные 50 рублей и **, что гораздо было важнее, обратил на себя серьезное внимание знатоков: копия удалась ему вполне. Нельзя сказать, чтоб этот успех приблизил его к гимназии; к тому же представление о ней сопровождалось нудным угрызением совести, сознанием своей виновности передо мной. Удивительно ли, что гимназия стала предметом наших раздоров, наших пререканий? Притом признание его таланта, его симпатичности — все вместе не могло не повлиять на него в смысле отчуждения от гимназии.

---

* «Уриель Акоста». *(Прим. В. С. Серовой.)*

** В рукописи далее: «понятно, окрылился, вырос в собственных своих глазах».

Раз меня пригласили Мамонтовы к себе на званый вечер. Приезжаю. Толпа гостей у эстрады, весело улыбаясь, восторженно встречает какую-то мне неизвестную балерину. Она под вуалью любезно раскланивается; потом пошли обычные «перелеты», battement des pieds * и всякие другие балетные манипуляции. По заключении танца — гром аплодисментов.

Подходит Елизавета Григорьевна и со своей милой улыбкой обращается ко мне:

— Вам нравится балерина?

Толпа прихлынула ко мне.

— Н-да, — ответила я, недоумевая, почему гости заинтересовались моим ответом.

— Вы не знаете, кто эта танцовщица? — продолжала Елизавета Григорьевна.

— Не знаю.

— Не знаете? Да ведь это Тоша!..

После подобных вечеров у кого хватит мужества пойти долбить латынь?

Уж меня перестали тревожить приглашениями пожаловать к директору для объяснений в гимназию, — ко мне классные наставники сами приходили совещаться, какие принять меры пресечения и пр. Оказалось, Тоша от меня скрывал, что он частенько пропускал уроки в гимназии [55].

Внезапное заболевание уха временно прервало нашу будничную жизнь. Началось продувание, промывание, в ухе образовался внутренний нарыв, окончившийся прободением барабанной перепонки, врачи пугали его окончательной глухотой, если не будет беречь другого, здорового уха. Тоша совсем пал духом, захандрил и в отчаянии набросал рисунок с краткой подписью: «Я оглох!». Долгое время я не могла смотреть без слез на этот клочок бумаги, и сейчас живо представляется мне выражение изможденного лица, искаженного болью, невыразимым страданием... Тщательно берегла я рисуночек, он погиб в пожаре вместе с другими драгоценными реликвиями ** [56].

Так или иначе, болезнь нас снова сблизила; дружески, по-прежнему переговорили мы о его занятиях, решили их дотянуть в гимназии до поступления в Академию — оставалось всего полтора года.

Отправилась я к директору гимназии, прошу его отнестись поснисходительнее к моему сыну, дать возможность окончить четыре класса, чтобы потом можно было перейти в художественную академию.

— И самое лучшее! Он, по всей вероятности, будет художником. Все его тетрадки изрисованы и — я вам должен сказать — весьма талантли-

---

* батманы (па в балете. — *франц.*).

** Портрет углем Антокольского [57], зимний ландшафт моей деревни. *(Прим. В. С. Серовой.)*

во, весьма! Мне преподаватели жаловались, что наказывать его невозможно: стоит в углу и рисует портреты учителей, да так удачно, что те, забывая свои роли карателей, выпрашивают на память свои портреты у наказанного. Отчего вы его сейчас не хотите поместить в Академию?

— Там до шестнадцати лет не принимают...

— А! Ну, мы сделаем все, что от нас зависит.

Наступает затишье. Тоша сидит дома: долбит латынь. Тысячу раз я себя спрашиваю: зачем ему эта ненавистная латынь? «А что делать, что?» — одолевают терзающие вопросы. Против репетиторства Тоша решительно восстал.

Так прошло несколько месяцев; казалось, как будто учение наладилось. Вдруг в один прекрасный день неожиданно является М. К. Бламберг, встревоженная, взволнованная.

— Слушай, Серовушка, давай спокойно обсудим Тошино положение...

— Что случилось, несчастие какое-нибудь?

В дверях робко проскальзывает безмолвная тень.

— Ничего особенного, ты только не волнуйся! Тоша получил единицу за латынь и не хочет возвращаться в гимназию. Тебе тяжко, я понимаю, да и ему не легко, войди в его положение, — горячо ходатайствовала она за него. — Он боялся тебе об этом сообщить, просил меня уладить это дело с тобой.

Тоша стоял сконфуженный, но твердая решимость светилась в глазах. Наступила нудная тишина.

Я только что прочла «Историю моей жизни» Жорж Занд, с жадностью глотала страницы, относившиеся к борьбе с колледжем из-за сына, и крепко зарубила себе в памяти ее слова: «если школа должна встать стеной между мною и сыном моим, пусть лучше он останется необразованным» (перевод тут, быть может, не совсем точный, но смысл сохранен).

— Что же ты сейчас намереваешься делать? — обратилась я с вопросом к Тоше.

— Пойду к Илье Ефимовичу, посовещаюсь с ним.

С этими словами он стремительно бросился вон из комнаты.

Гимназический вопрос был решен.

«Возьму хороших учителей, пусть дома подучится», — старалась я себя успокоить, но не верила в сбыточность этого плана.

— Слава богу, — воскликнула Мина Карловна, ликуя, — как я рада, что все обошлось благополучно!

Если бы она была свидетельницей разговора моего с Валентином Александровичем через тридцать лет, когда он меня горько упрекал за небрежное отношение мое к его образованию, она не ликовала бы...

Наступило время тягостного ожидания. По совету Репина решено было ждать утверждения Ильи Ефимовича профессором Академии художеств, а тогда начинать хлопотать о приеме Тоши. Последний изнывал от нетерпения, ожидая срока, когда можно будет подать прошение. Я с выходом Тоши из гимназии как будто сошла с рельсов, совсем растерялась и также погрузилась в ожидания, точно, кроме Академии, все пути оказывались отрезанными. К счастью, подвернулась поездка Репина к Днепровским порогам, куда Тоша его сопровождал. Эта чудная поездка в обществе крупного художника была поворотной точкой в росте моего сына — он повзрослел, возмужал. Это была страница из жизни уже не детской; гимназическая страда была забыта, она не мутила более существования подрастающего художника, талантливость которого не только заметно проявлялась, но прямо ключом била. Обычная формула в наших беседах с ним: «когда ты будешь художником» теперь была заменена другой: «ты как художник» и пр.[58]

Репин получил, наконец, ожидаемую профессуру[59]; благодаря этому назначению наши житейские колесики получили надлежащий толчок, и запутавшиеся узлы стали, по-видимому, распутываться. У меня родилась дочка[60]; Василий Иванович, будучи переведен на другое место, просил привезти ему детей. Исполнив его просьбу, я поспешила к Тоше в Петербург для подыскания ему лучших учителей.

Настала светлая полоса в нашей совместной жизни, подобрался прекрасный учительский персонал, уроки регулярно установились. Тоша стал увлекаться чтением, даже изъявил желание учиться по-французски. Забавно выразилось это желание. Раз навестила меня г-жа Корсова (жена известного московского певца)[61]; Тоша внимательно прислушивался к нашему разговору и по уходе ее решительно заявил, что, если с ним занялась бы г-жа Корсова, он стал бы усердно учиться по-французски, — так она его пленила своим мелодическим голосом и чудным выговором. Ее речь так непохожа была на парижский обычный говор, которого он особенно недолюбливал.

— Как я хотел бы говорить как она! Вот с кем я бы стал заниматься; ты не веришь, а я знаю, что стал бы.

Немедленно отправилась я к г-же Корсовой, передала ей разговор мой с сыном. Она от души рассмеялась, симпатично отнеслась к Тошиному энергичному заявлению и назначила часы для занятий французским языком.

— Ah, mon Toschà! Il est vraiment charmant, ce cher Toschà *.

С этими словами она весело проводила меня в переднюю и на другой день явилась уже в качестве учительницы, окончательно очаровав ученика своей простой, изящной речью.

* Ах мой Тоша! Он право очарователен, этот дорогой Тоша *(франц.)*.

Наша жизнь протекала мирно, без дисгармонии, хотя в развитии художественной стороны заметна была некоторая заминка. Оказалось, занятия искусством были не совместимы для Тоши с успешным изучением «общеобразовательных» предметов. Знакомые у нас оказались общие; возобновились прежние связи с Потехиными[62], но теперь молодое поколение в силу своих талантов перетянуло интерес все еще существующего кружка на свою сторону. Еще очень юный племянник Потехина — Аренский[63] и Тоша (почти одного с ним возраста) теперь представляли собой ярко светящиеся точки в кругу их многочисленных близких знакомых, родственников, посетителей. Долго, уж по привычке, вероятно, следили мы с Потехиными шаг за шагом с родственным усердием за блестящими успехами этих двух жизней и часто проводили параллель между чистыми юношами, поглощенными своим артистическим призванием безраздельно, совершенно чуждыми каких-либо банальных увлечений.

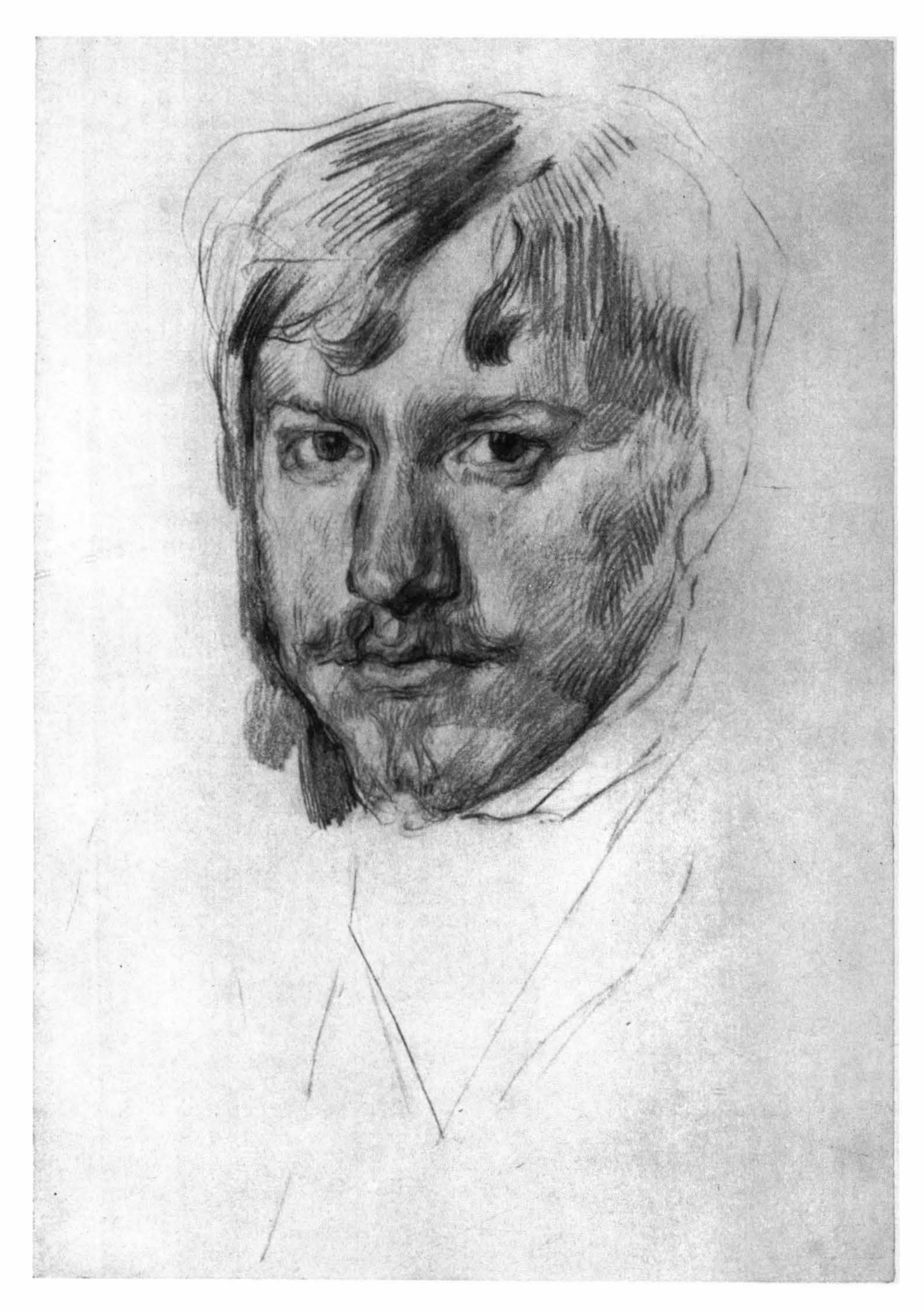
Насколько мне известно, в Петербурге дом Потехиных был первым, приветствовавшим Тошу как будущего замечательного художника; может быть, светлая память, сохранившаяся об отце, помогла высоко ценить его сына. Тем более следует отметить драгоценную чуткость семьи Алексея Антиповича, что Тоше не сразу удалось пробиться в Петербурге; его там долго чуждались, и антагонизм между Петербургом и Москвой по отношению к нему обнаруживался довольно явственно.

Наконец наступил вожделенный миг. Тошу приняли в Академию, хотя он еще не достиг шестнадцатилетнего возраста[64]. Сразу жизнь его перевернулась: к научным предметам снова явилось небрежное отношение, зато комнаты наши заполнены были этюдами разных размеров, разных видов, и повсюду красовались холсты с голыми телами. Изображения натурщиков стали мне мерещиться даже во сне. Весь облик Тошин, как физический, так и нравственный, изменился сразу. Его самостоятельность сказалась энергично в самой определенной форме — он заявил категорически, что желает: 1) жить отдельно, 2) жить на свой счет; всякое вмешательство в вопросе об учении было решительно отвергнуто. Нашел себе заказ в одном книжном магазине, где требовались рисунки для иллюстраций по ботанике. Удовлетворив его требования, насколько это было в моей власти, я почувствовала, что мои материнские обязанности прекратились, и с переездом Тоши в отдельную комнату, нанятую поблизости от Академии, я тотчас ринулась в народ для осуществления задачи всей моей жизни: перенести музыку в деревню.

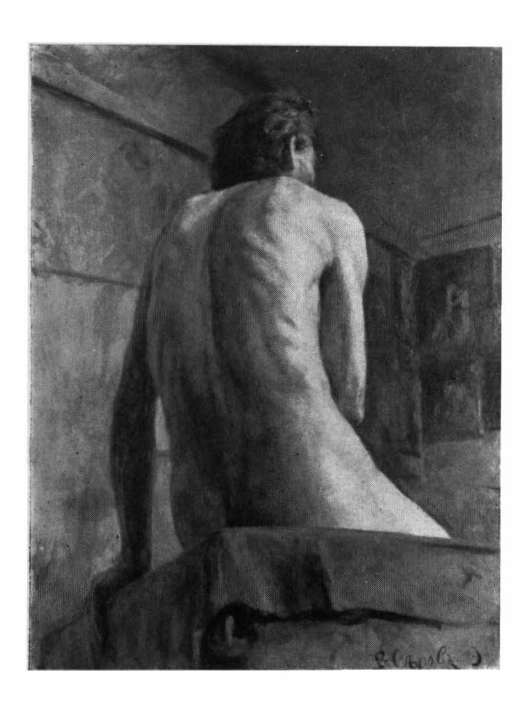
Первый опыт был сделан в Сябринцах, Новгородской губернии.

Там, где свил свое гнездышко Г. И. Успенский[65], там, — думалось мне, — народ откликнется наверно на мое немудрящее дело.

Итак, мы пустились в путь, каждый по своей дороге, не мешая друг другу.



АВТОПОРТРЕТ. Рисунок. 1887.



ЭТЮД НАТУРЩИКА. Масло. 1882.

Исполнен во время пребывания в Академии художеств. Дата установлена по баллу «9», имеющемуся на этюде (этот балл В. А. Серов получил в октябре 1882 г., в первой трети учебного 1882/83 г.).



СТАРИК В ШЛЯПЕ. Акварель. 1882—1885 (?).

Исполнена, по-видимому, во время учения у П. П. Чистякова.

Академия захватила Тошу всецело, безраздельно, и это во все время пребывания его в ее стенах.

В тот момент, когда он почувствовал себя неудовлетворенным, он резко оборвал нить своего ученичества [66].

Кругом преобладало глубоко скептическое отношение к Академии, к ее неподвижности, безжизненности, особенно последнее ей ставилось в вину.

Молодые талантливые художники сплотились под знаменем «передвижников» и страстной борьбой всячески выражали свой протест против рутины, против академической затхлости. В момент поступления Тоши бурливость воинственных выступлений затихла, выработалась строгая критика без запальчивости, что вполне соответствовало прирожденным свойствам моего сына, очень рано обнаружившимся и красною нитью проходящим в течение всей его жизни.

Помню его увлечение профессором Чистяковым [67]; он был еще слишком юн, он не сумел оформить зарождающуюся внутреннюю переработку художественных взглядов, но что-то новое, еще незрелое прорывалось у него наружу.

Быть может, я ошибаюсь, но явилась в нем какая-то «трезвенность» в оценке Репина, которая впоследствии разрослась до полной розни. Я, понятно, говорю о розни на художественной почве: к человеку, Илье Ефимовичу Репину, он сохранил теплое — я скажу, *родственное* отношение до самой могилы.

Эта близость во многом проявлялась у Тоши даже в самой живописи. Знаменитые репинские мазки, репинский реализм ему часто ставили на вид. Далее выяснится, как то новое, что так неясно, робко, почти намеками высказывалось им в эту эпоху его художественного развития, получило сильную поддержку в кругу его товарищей, юных, крупных талантов, художников, а со временем стало проявляться твердо, ясно в его собственных произведениях.

X. СЕМЬЯ СИМОНОВИЧЕЙ

До своей женитьбы, до семейного собственного очага, Тоша искал уюта, теплоты в чужих семьях, отогревался у чужих очагов. Я не могла ему создать постоянной семейной обстановки; кратковременно, непродолжительно мы переживали вместе недолгие хорошие моменты; но отсутствие дара, необходимого для поддержания священного огня на алтаре семейственности, и склад всей моей жизни лишили сына моего этой

основы детского счастья (когда семья сгруппировывается при нормальных, благоприятных условиях). Между тем Тоша неуклонно льнул к семейственности. Непременным условием была, конечно, соответствующая этому высокому культу жрица, то есть женщина, не только производящая на свет божий своих детенышей, но вносящая в брак гармонию, красоту и нравственную уравновешенность. Таков был идеал Валентина Александровича. Женщин с *нажимом* он не переносил; ему было все равно, к какому столетию, десятилетию ни принадлежала эта женщина с крупной индивидуальностью, но если она представляла из себя элемент *давящий,* сознательно или стихийно, — эта женщина была ему не по нутру; он мог отдавать должную дань ее заслугам, но сам невольно отдалялся от нее, и подобные женщины не вызывали в нем ни чувства дружбы, ни поклонения.

Первый очаг, отогревший его деликатную детскую душу в самом нежном, ребячьем возрасте, был риммершмидтовский семейный уголок на Изаре, с матерью во главе, воспитанной в чисто германском духе и создавшей вокруг себя милую, культурную, сердечную атмосферу.

Дальнейшим оазисом для Тоши служил мамонтовский дом с чисто русским широким размахом. Представительницей этого семейного очага была Елизавета Григорьевна, совершенно не соответствовавшая «размашистости» окружающей обстановки: женщина с *огненной душой*, она этот огонь зарывала глубоко под непроницаемую оболочку феноменальной сдержанности, дабы никто не смел заглянуть в ее святая святых. Тоша-ребенок бессознательно уловил эту силу «без нажима», преклонился перед нею, не ощущая ни малейшего давления. Это — тайна крепко верующих натур: приковывать беспредельно, без критики, без подтачивающего сомнения,— свойство наших славянских доблестных женских натур во все века, во все эпохи.

Последнее пристанище уже юноши Тоши имело громадное значение в его жизни.

Я говорю о семье Симонович. Семья эта играла преобладающую роль в период формировки его характера, имела огромное влияние на склад его убеждений, принципов («их у меня мало, но зато я их крепко придерживаюсь», — говаривал он часто).

Главой этой семьи был врач, человек твердого закала в смысле борьбы за убеждения, за свои социальные верования [68]. Он был суровый фанатик, но фанатизм его смягчался младенчески чистой, наивной душой. Жизнь его сложилась оригинальнейшим способом. Будучи поборником всех передовых идей своего времени, он тяготел к патриархальному — скажу даже, к библейскому складу жизни. Семья составляла коренную суть его существования, он рано женился, и многочисленность ее поразительно контрастировала с юностью главаря своего, а главное — она поражала необычайным идеализмом среди самых гнетущих злоб дня. Что-то

высокое, честное, внушающее безграничное доверие трогало всех приходивших с семьей в какое-либо соприкосновение.

Сам Симонович предъявлял к обществу нравственные требования, часто трудно выполнимые; зато жена его на своих плечах находила возможность вынести всю трудность этой задачи: высокие требования мужа согласовать с условиями жизни — при вечной нужде в материальных средствах, при усиленном умственном труде, при необычайной жажде приобретать сведения, которую она умела утолять при всяких невзгодах. Все это вместе создало из нее совершенно особенный женский тип, который Тоша сумел оценить в достодолжной степени. Оба супруга были яркими выразителями 60-х годов, верили в глубину значения этой эпохи, богатой содержанием умственным и этическим. Вот у этих «шестидесятников» росла семья — источник их радостей, их печалей. Как широко они понимали воспитательное свое значение, явствует из того, что без всякого навязывания своих принципов, сложившихся у них в неустанной борьбе за сохранение этих принципов на желаемой высоте, семья совершенно самобытно развивалась, и получилась из амальгамы эстетических течений (одна дочь была тогда скульпторшей [69], другая музыкантшей [70]), научных тенденций при культивировании высокой *гражданственности* — получилась своеобразная милая семья, в которой подрастали жизнерадостные прелестные молодые девушки.

Вот где Тоша нашел себе свою среду, свой очаг, свои душевные привязанности. Одна из этих молодых девушек, воспитанница семейства Симонович, росшая вместе с их дочерьми, сделалась впоследствии женой Валентина Александровича [71]. Здесь, в этой семье, довоспитался он, дорос и считал ее, эту семью, своим нравственным термометром. Здесь он допускал анализировать свои поступки, часто и проступки, здесь он делился своими радостями, удачами и часто своей хандрой. Было кому выслушать, кому пожалеть, кому приласкать *.

Симонович умер, когда семья не успела еще опериться. Тоша этот период *оперенья* переживал вместе с молодыми своими сверстницами; вместе они доискивались ответов на нерешенные вопросы, вместе стали задумываться о заработке и храбро шли навстречу разным житейским невзгодам.

Г-жа Симонович устроила школу, притянула к ней все наличные силы семьи и преданных друзей; школа пошла на славу: в ней Валентин Алек-

* Помню, как — когда Тоша возвращался из Москвы (куда частенько уезжал «встряхнуться») — мы все гуртом и в одиночку пробирали его за высокомерие, требовательность и обидное глумление над людьми достойными во всех отношениях, но вследствие каких-нибудь внешних недостатков навлекшими на себя его немилостивое отношение. Он шибко защищался, или, скорее, защищал Москву, в конце концов уступал коллективному натиску, укрощался и понемногу забывал московские роскошные хоромы и пр., пр. *(Прим. В. С. Серовой.)*

сандрович положил основу своему педагогическому призванию[72]. Он взял на себя классы рисования и с помощью своей невесты, Ольги Федоровны Трубниковой, провел их весьма удачно. Они готовили образцы из вырезанных фигур, наклеенных на доску.

Успех школы поощрял молодые силы — все работали взапуски, гуртом, работали талантливо, не поддаваясь ни малодушию, ни горечи от чувствительных материальных лишений: все это вместе создало около семьи Симонович ту особенно обаятельную атмосферу, которая так несказанно пленила Тошу.

Он крепко симпатизировал самой г-же Симонович, во всю свою жизнь сохранил к ней редкое доверие, редкую привязанность. Когда в его собственной семье стрясалась какая-нибудь беда, одно появление этой женщины уже успокаивало его; твердость, уравновешенность ее натуры действовали на него неотразимо.

Трогательная сценка невольно всплывает в моей памяти. В день рождения г-жи Симонович Тоша приехал поздравить ее.

— Что это, Тоша, ты вздумал мне цветы преподносить? Цветы молодым побереги, а мне разве для могилы еще понадобятся.

— Это само собой. А сейчас уж вы не откажитесь их принять от меня...

* * *

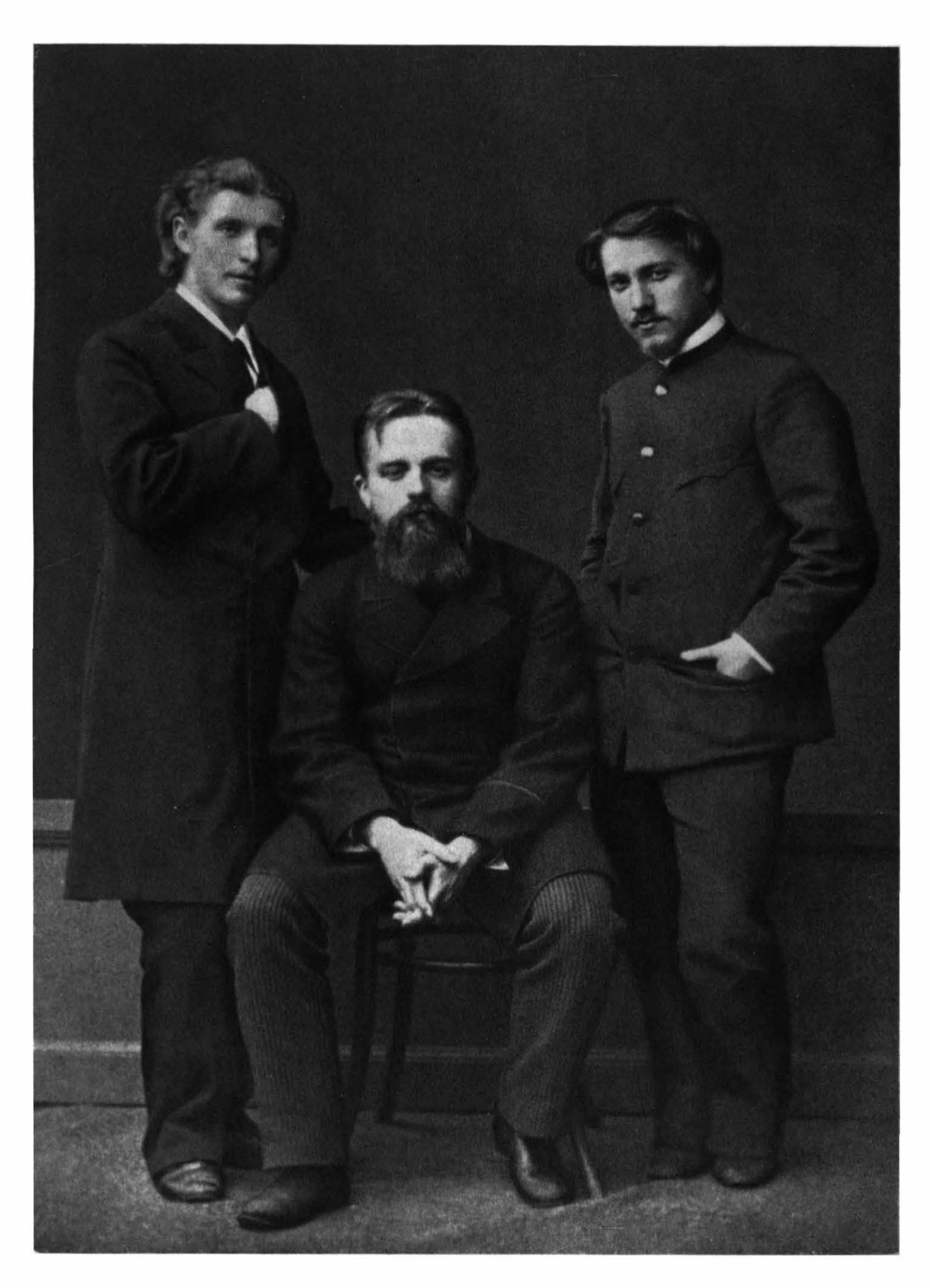
Суббота. Учеников распускают пораньше. Учительницы быстро убирают классы, наскоро переодеваются, еле успевают разукрасить ленточками девичьи свои косы, как начинают раздаваться звонки: спешат «субботники» — обычные посетители субботних вечеров семьи Симонович.

Это были единственные свободные вечера, предназначенные для полного отдыха, когда можно было засиживаться хоть до зари — утро воскресное сулило величайшее блаженство: можно было выспаться без всякой опаски, что скоро нагрянет буйная ватага школьников, требовавшая бдительного надзора, напряженного внимания.

Итак, с шести часов начинают собираться: Тоша мчится на Кирочную с Васильевского острова, я — из деревни. В эту субботу молодежь особенно торжественно настроена: ожидаются два новых посетителя — Тошины товарищи из Академии.

Уже поэт-подросток успел ознакомить свою аудиторию с только что появившимся в печати стихотворением Надсона; а студент-математик успел потешить собравшихся барышень, товарок хозяйских дочерей, забавными анекдотами, как вошли Врубель[73] и Дервиз[74].

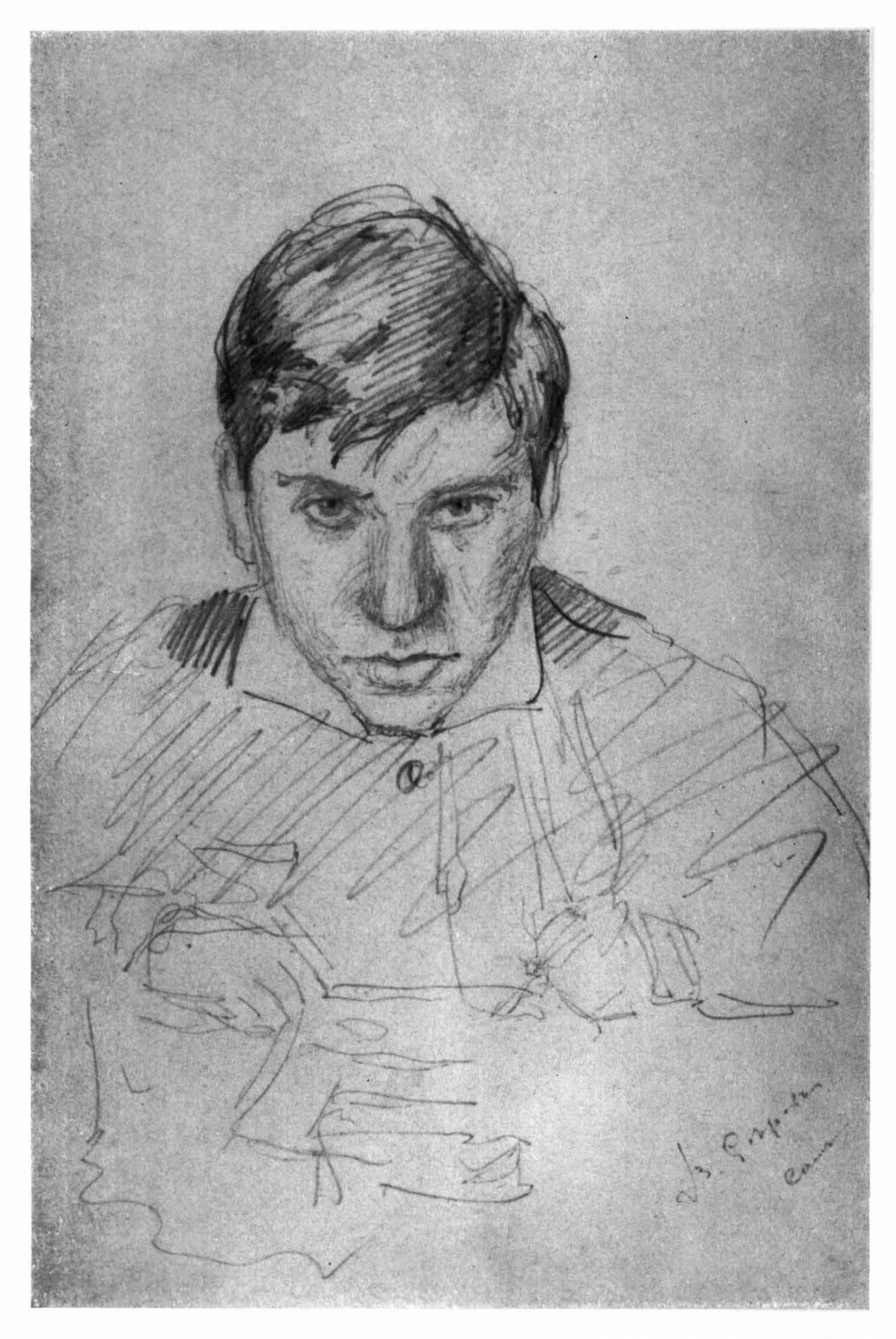
После первого знакомства сразу водворился непринужденный тон с примесью милой задушевности, к чему располагала вся небогатая трудовая обстановка.



М. А. ВРУБЕЛЬ, В. Д. ДЕРВИЗ, В. А. СЕРОВ. Фотография. 1883—1884.



МАША СИМОНОВИЧ (в будущем модель картины «Девушка, освещенная солнцем»). Рисунок. 1879.



АВТОПОРТРЕТ. Рисунок. 1879.
В журнале «Путь» (1911, № 2), где автопортрет был воспроизведен впервые, он неправильно датирован 1880 г.



А. С. СИМОНОВИЧ. Рисунок. 1881.

Врубель и Дервиз вступили в ряды неизменных посетителей субботних вечеров.

Миловидность молодых девушек, их беспритязательная простота рядом с необычайной работоспособностью и талантливостью — в этом состояла вся притягательная сила семьи.

Вечера на Кирочной получили значение вследствие случайного подбора лиц, занявших со временем видное положение в разных областях общественной жизни. Искусство и художники, понятно, составляли интерес «субботников», и между художниками Врубель, конечно, первенствовал. Он был старше всех, был начитан, разносторонне осведомлен не только в вопросах художественных — он был вообще очень сведущий, тонко образованный молодой человек.

Здесь, в *трудовом салоне* на Кирочной, многое созидалось, многое выяснялось в современных задачах искусства и жизни.

Тут, на этой самой Кирочной, вырабатывались новые взгляды на живопись; грядущий «модернизм» уже носился в воздухе; прогрессивные веяния еще не вылились в осязательную форму: молодые друзья-художники только *чаяли* будущее в художественном движении. Помнится, тут впервые был брошен смелый вызов «старикам», то есть передвижникам; идейность, тенденциозность в живописи рьяно отрицались.

— Пусть будет *красиво* написано, а *что* написано, нам не интересно...

— Значит, и этот самовар, если будет красиво написан, имеет право называться художественным произведением?

— О, всеконечно, — дружно отстаивали художники свою точку зрения с преувеличенным подчеркиванием. Оно было вызвано азартным отстаиванием со стороны пожилых поклонников направления передвижников.

И дороги же нам были эти незабвенные субботы!

Бывало, Врубель среди горячей речи чертит византийские «лики» (эскизы, послужившие, мне помнится, для собора в Киеве); Тоша с вечными альбомчиками * обыкновенно помалкивает, изредка вставляя веское словцо; молодая талантливая скульпторша, хозяйская дочка, лепит из воска горельеф матери, жадно прислушиваясь к новому слову молодых поборников любимого искусства. Из соседней комнаты доносится звонкий голос Дервиза, распевающего с горячностью романсы Чайковского под аккомпанемент своей будущей жены, дочери г-жи Симонович.

Часто эти вечера заканчивались шарадами, в которых принимали участие и малолетние члены семьи.

Вкус, изобретательность талантливых жрецов искусства чудесно сплетались с молодостью, красотою их юных поклонниц.

---

* Альбомчики эти все сохранились. *(Прим. В. С. Серовой.)*

Атмосфера чистая и свежая как будто окутывала золотистой тканью их светлое существование; какой-то особенно нежный, неуловимо деликатный колорит просвечивал сквозь тусклую петербургскую мглу; тонкий аромат молодости бодрил и очаровывал...

XI. СЯБРИНЦЫ (1882)

В. И. Немчинов отбыл свою ссылку, реабилитировал себя в своих гражданских правах, мечтал всю семью переселить в Киев, но мечтам его не суждено было осуществиться.

Заразившись на практике тифом, он скончался в киевском лазарете, где я его застала за несколько дней перед смертью.

Удар был жестокий для нас с Тошей: он любил Немчинова, и неожиданность этого события удвоила его горе.

Маленькие детишки наши находились в Сочи, у Марьи Арсеньевны Быковой — высокообразованной, благородной личности, перед которой я всецело преклонялась; педагогический талант ее был оценен всеми ее современниками[75]. Я и Василий Иванович, крепко сдружившись с ней, не колеблясь доверили ей наших двух малюток. В момент его кончины я очутилась совершенно одинокой и на первых порах не хотела нарушить это одиночество: великое горе легче переживается вдали от людей, без свидетелей, когда не нужно делать усилий для того, чтобы не обременять посторонних своими тяжелыми переживаниями. Я продолжала жить в Сябринцах.

Почему-то мои близкие родственники решили, что меня оставлять одну жить в деревенской обстановке нельзя при том возбужденном состоянии, в котором я находилась, и... в одно прекрасное утро на пороге моей комнатки явился Тоша с красками, мольбертом и крохотным чемоданчиком.

— Я надумал писать твой портрет,— шутливо произнес он,— ты ведь ничего не имеешь против этого?

Что я могла иметь против этого? Я давно жаждала иметь портрет, сработанный моим сыном.

Устроившись более или менее сносно в моем помещении, Тоша принялся за дело. Я постоянно носила кофту с меховым воротником и широкими обшлагами из того же беличьего меха. Он усадил меня к столу в самой естественной, непринужденной позе и просил остаться в моем обычном одеянии.

Первые сеансы прошли благополучно, мне даже как будто становилось легче на душе, и мое горе, казалось, было преодолено, как вдруг случилась совершенно неожиданная помеха, нарушившая Тошину работу. Пока он возился с предварительными подготовлениями: усаживал «натуру», налаживал освещение, набрасывал пробные мазки на палитру и пр., пр., я сама оживилась, и, по-видимому, все обстояло благополучно.

Наступил момент художественного творчества... мы оба молчали, оба прониклись серьезным значением этого момента. Тоша пронизывал свою модель острым взглядом портретиста-художника, как будто проникал в самую сокровенную глубь души... Водворилась жуткая тишина, деревенская безмолвная тишина. Лихорадочное его внимание достигло высшего напряжения: видимо, он боялся потерять уловленное сходство, утратить удачное настроение. Все глубже, все пытливее вглядывался он в меня; у меня спирало дыхание в груди, что-то комком подкатилось к горлу.

— Тоша! Я больше не могу... Не могу я переносить твоего взора: он душу мою обнажает! Мне жутко до боли, точно я бесстыдно выставляю напоказ свои страдания, свою нестерпимую муку.

Голова моя опустилась на стол, и глухие рыдания нарушили тишину. Вдруг раздался какой-то странный треск, что-то шумно упало... смотрю: Тоша стоит, прижавши лицо к окну, рамка откинута в сторону, у ног моих... разорванный в клочки портрет!!

Никогда мы не вспоминали об этом злосчастном случае, никогда мой сын не пытался более писать с меня портрета[76].

* * *

Маленькая записочка Глеба Ивановича Успенского вывела нас из кошмарного, невообразимо нудного состояния. «Не хотите ли прокатиться сегодня вечером в Лядно, к А. В. Каменскому[77], тогда запаситесь тулупами». Более обстоятельных писем я от Успенского не получала. «Сегодня баня топилась — хотите воспользоваться благоприятным случаем? Ждем к чаю». Я подобным лаконическим записочкам была несказанно рада: они всегда сулили возможность видеть его, беседовать с ним, что случалось не особенно часто, хотя мы были соседями. В этот раз его записочка пришла особенно кстати; мы с Тошей тотчас приступили к сборам. Дорога была хоть не дальняя, но проезд восемнадцати верст в крещенский мороз требовал все-таки некоторых мер предусмотрительности. Нашлись, наконец, сани, тулупы — двинулись! Мороз был лютóй: трещало сверху, потрескивало снизу. Замерзшие болота как стекло разбивались о тяжелые полозья. Лес погружен был в магическую дремоту; звезды задорно подмигивали. Тоша, попав в незнакóмую компанию,

угрюмо молчал, а Глеб Иванович, наоборот, был в ударе: ямщиков подзадоривал перегонять друг друга; изредка перекидывался «крылатым» словцом с гостями (кажется, Михайловский[78] сидел в других санях); комья снега попадали и на нашу долю.

Поездки в Лядно в былые времена имели свою специфическую прелесть. Там в болотах, среди леса, где не только не ожидаешь встретить человеческого жилья, но и собачью нору готов бы приветствовать с радостью, — там вдруг нежданно-негаданно очутишься в приветливом помещичьем домике с прекрасным роялем, со множеством рисунков, с туго набитыми библиотечными шкафами.

Хозяин был глубоко просвещенный человек, отзывчивый ко всем культурным проявлениям жизни, активный деятель во всевозможных прогрессивных начинаниях.

Меня особенно привлекала жена его — прекрасная музыкантша, ласковая, гостеприимная хозяйка[79]. И кто только не бывал в этом укромном уголочке, ютившемся в непроходимых болотах, описанных Глебом Ивановичем в его знаменитых рассказах!

Приехали мы, наконец, продрогшие, голодные; рождественские каникулы притянули всех учащихся членов семьи, так что нас встретила веселая молодая компания. Мы сразу все оживились, согрелись, насытились и тут же задумали поставить сцену из «Бориса Годунова» Пушкина, что и выполнили к общему удовольствию. Меня уволокли к роялю, подложили играть «Руслана и Людмилу», а Глеб Иванович мною тогда всецело завладел.

Он так увлекался этой чудной музыкой, что совершенно забылся в своем увлечении: ни залы, ни рояля, ни посторонних слушателей не существовало для него. В длинном выцветшем верхнем пальто, с бесконечной папироской в одной руке (он имел обыкновение, докуривая одну папиросу, другую держать уже наготове; не бросая выкуренной, на нее надевал свежую, и так без перерыва, пока не образуется сложнейшее сооружение чуть ли не в четверть аршина), другою он отмахивал такт с усердием завзятого капельмейстера, но все против такта. Невзирая на его лжедирижерство, я продолжала играть с величайшим удовольствием.

— Дальше, дальше! — не давал он мне остановиться. Таким образом я ему играла бесподобную музыку до поздней ночи.

— Как это хорошо. . . как это дивно хорошо! . . — он искал, очевидно, подходящих слов для выражения своего сильного впечатления.

— Ну, едемте домой,— заспешил он внезапно и с тонкой иронической улыбкой добавил: «просвещать Углановых» *[80].

---

* Упомянутая фамилия Углановых употреблена в смысле нарицательном; я жила в их доме, народ охотно собирался слушать музыку, плясать, а иногда и книжку послушать. *(Прим. В. С. Серовой.)*

Следует пояснить эту легкую усмешку, что ее вызывало и почему она прорывалась неоднократно у Глеба Ивановича, который относился ко мне весьма благожелательно.

Дело в том, что начиная с 60-х годов самые лучшие из интеллигентов, самые видные, самые передовые литературные силы проповедовали утилитаризм в искусстве. Из этого, естественно, вытекало, что народу и подавно эстетика не нужна, а насаждение музыки в мужицкой сфере — лишняя, ненужная трата сил.

Такой умный литератор, как Г. З. Елисеев[81], мог до смешного горячиться и доказывать, «что прежде всего мужику нужно хлеба». Опыт показал, что во время жестокого голода 1891 года[82] спрос на книгу был огромный именно в голодных губерниях, потому что приток книжки был особенно велик с появлением интеллигента в захолустной деревне. Мой личный опыт мне показал, что в самом нищенском селе Судосеве, Симбирской губернии, мои работы по музыке имели всего больший успех.

Не о том хочу я здесь речь вести, а напоминаю лишь, что в восьмидесятом году, когда я познакомилась с Глебом Ивановичем, он разделял взгляды своих современников и считал мою деятельность лишенной всякого разумного основания.

* * *

Валентин Александрович возмущался взглядами шестидесятников на искусство, за исключением Глеба Ивановича, который вразрез со своими воззрениями чуткой душой воспринимал тонко, глубоко все художественное.

Не помню, в этот ли приезд в Сябринцы Валентин Александрович услыхал рассуждения Николая Константиновича Михайловского о живописи или он читал его критики раньше, но, вернувшись домой, он обрушился на Михайловского со всей тяжестью своих обычных обвинений:

— Кто его просит соваться не в свое дело? Что он понимает в художестве? Пусть пишет о своем Марксе,— говорил он со злобой.

Не так жестко относился он к Глебу Ивановичу Успенскому. Да последний и не выражал своих мнений так безапелляционно, особенно в чуждой ему области: он всегда прислушивался к своему внутреннему «я», прямо и честно сообщал свои впечатления, проникнутые глубоким пониманием (вспомним его незабвенные слова о Венере Милосской)[83].

Валентин Александрович не часто встречался с Глебом Ивановичем, молча вглядывался в него, и — не знаю, личные ли наблюдения, или инстинктивное понимание натуры Глеба Ивановича играли тут роль — читал мой сын произведения Успенского мастерски[84].

XII. ДОМОТКАНОВО (80-е годы) [85]

Проснулось общество после глубокого летаргического сна. Вольные речи полились в салонах; в кружках молодежи марксизм деспотически завладел умами *. Рядом толстовское движение все более и более стало забирать в свои ряды веровавших в его проповедь. Почувствовалась сильная тяга в сторону «сидения» на земле.

Тверское земство, минуя и то и другое течение, шло своей дорогой; встрепенулось, оживилось вследствие случайного подбора «живых» людей с большим знанием по школьным, медицинским, сельскохозяйственным вопросам.

Об эту пору В. Д. Дервиз женился на дочери г-жи Симонович и купил Домотканово — большое, красивое имение, находящееся в соседстве с Бурашевым.

Бурашевское психиатрическое учреждение, образцовое во всех отношениях, достигло тогда кульминационного пункта своей заслуженной славы. Издалека приезжали знакомиться с его усовершенствованным устройством. Впрочем, о нем будет дальше сказано.

Домотканово, перейдя в руки Владимира Дмитриевича, стало процветать и заняло видную позицию среди помещичьих тверских усадеб. Домотканово — старинное поместье, с сильным отпечатком крепостнических затей: с вырытыми многочисленными прудами, с причудливыми мостиками, с массивными прочными постройками. Уж один барский дом — правда, небогатый — типичный своими глубокими оконными амбразурами, с темными широкими коридорами, выложенными из старинного кирпича, с неизбежными колоннадами, подпиравшими фасад со стороны парка,— повторяю, уж один дом со службами должен был пленить Владимира Дмитриевича, который, приобретши его, поселился навсегда в деревне: Домотканово оживилось, разрослось, стало притягивать людей всевозможных специальностей и понемногу преобразилось в то «государство в государстве», насчет которого жаловался тверской губернатор. И действительно! Такое движение по дороге к усадьбе — совершенно исключительное явление.

Географическое положение Домотканова много способствовало этому движению; оно занимало центральное место в разбросанных кругом имениях и ото всех находилось на недалеком расстоянии.

Самая же главная притягательная сила крылась в богатстве представителей всевозможных деятельностей. Правда, были между ними

* В рукописи вместо двух последних слов: «заполнил все другие политические интересы».

еще очень юные и неопытные, но энергичные, воодушевленные лучшими идейными исканиями.

Конечно, самым выдающимся из юных был Валентин Александрович: он прямо шел к своей намеченной цели, находил готовые мотивы для своих «серенькиx» ландшафтов и создал свой собственный серовский жанр, столь ценимый уже тогда, в его юные годы.

Если деревня его двинула вперед со стороны ландшафта и помогла ему найти свою крепкую индивидуальность, то само Домотканово вызвало на его холстах ту мягкую, сочную красочность, которою залюбовывались ценители его таланта. Юность и свежесть сказались в тот период его творчества (смеющаяся деревенская девушка с лошадью, портреты двоюродных сестер и проч.).

Несомненно, Домотканово имело громадное воспитательное влияние на склад характера Валентина Александровича, твердого, граждански выработанного.

Первые годы увлечения Домоткановым составляли «золотой век» его молодого существования. Ольга Федоровна, конечно, всего более скрасила это существование и положила конец бездомному, неурегулированному скитанию; ему, истинному *семейственнику* по натуре, ее решение сделаться его женой дало новый стимул к сознательной борьбе, без которой жизнь такого самобытного художника не могла пройти.

Так ему удалось сохранить свою позицию человека цельного, твердого, непоколебимого, точно высеченного из одного камня.

В материальном отношении он не был обеспечен и часто крепко нуждался, потому слова его, обращенные к Владимиру Дмитриевичу по поводу доходности имения, звучат горькой иронией: «не знаю, Вольдемар, приносит ли Домотканово *тебе* доходы, *мне* оно положительно приносит!» От подобных доходов охотно отказался бы теперь самый заурядный художник третьего ранга. Духовного же богатства в Домотканове можно было набрать целые сокровищницы.

Самое яркое явление того времени в окружающей Домотканово жизни была толстовщина; она проявлялась в целом ряде селящихся на землю молодых, старых, одиночек, семейных идейных землепашцев. Они вносили в окружающую среду свежую струю нового мировоззрения, заставили с оглядкой относиться к ненормальным условиям земледельческого строя. Почти никто из них, однако, не выдержал тяжелого испытания, и вскоре им пришлось променять тяжелую сельскую работу на прежние свои городские занятия.

Но свое дело они сделали: всколыхнули стоячие воды и заставили пылкую молодежь во многое вдуматься, вглядеться. Сам Владимир Дмитриевич был, конечно, не толстовец, но в нем, несомненно, «сидящие на земле» нашли сильную материальную и духовную поддержку.

Самый расцвет педагогических начинаний в тверском земстве совпал с общественным духовным подъемом: в этом отношении Домотканово не отстало от прогрессивного течения. Калачевская (дервизовская) школа прославилась благодаря опытной идейной учительнице Аделаиде Семеновне Симонович; ей удалось сгруппировать учительский персонал вокруг себя, и долго калачевская школа служила очагом новой просвещенной педагогики в школьной сфере.

Музыкальное течение в Домотканове имело довольно значительных представителей. Сам Владимир Дмитриевич был страстным певцом, и хотя исполнение его было не образцовое, но с первоклассными романсами он все-таки сумел ознакомить целое поколение всей округи. Свою страсть к музыке разделял он с сельскохозяйственными заботами; и часто, в период «навозницы», он спешно прибегал к роялю, с азартом распевал: «Im wunderschönen Monat Mai...»[86] (слушатели поспешно раскрывали окна и запасались одеколоном: певцу некогда было менять костюма), а последние звуки шумановского романса раздавались уже вдали... около навозных телег.

Кроме него, одна певица, жена доктора, одаренная редким музыкальным талантом и чудным голосом, принадлежала к завсегдатаям домоткановского бесхитростного *салона*; пение ее служило истинной усладой всем трудящимся и праздным членам этого «государства в государстве».

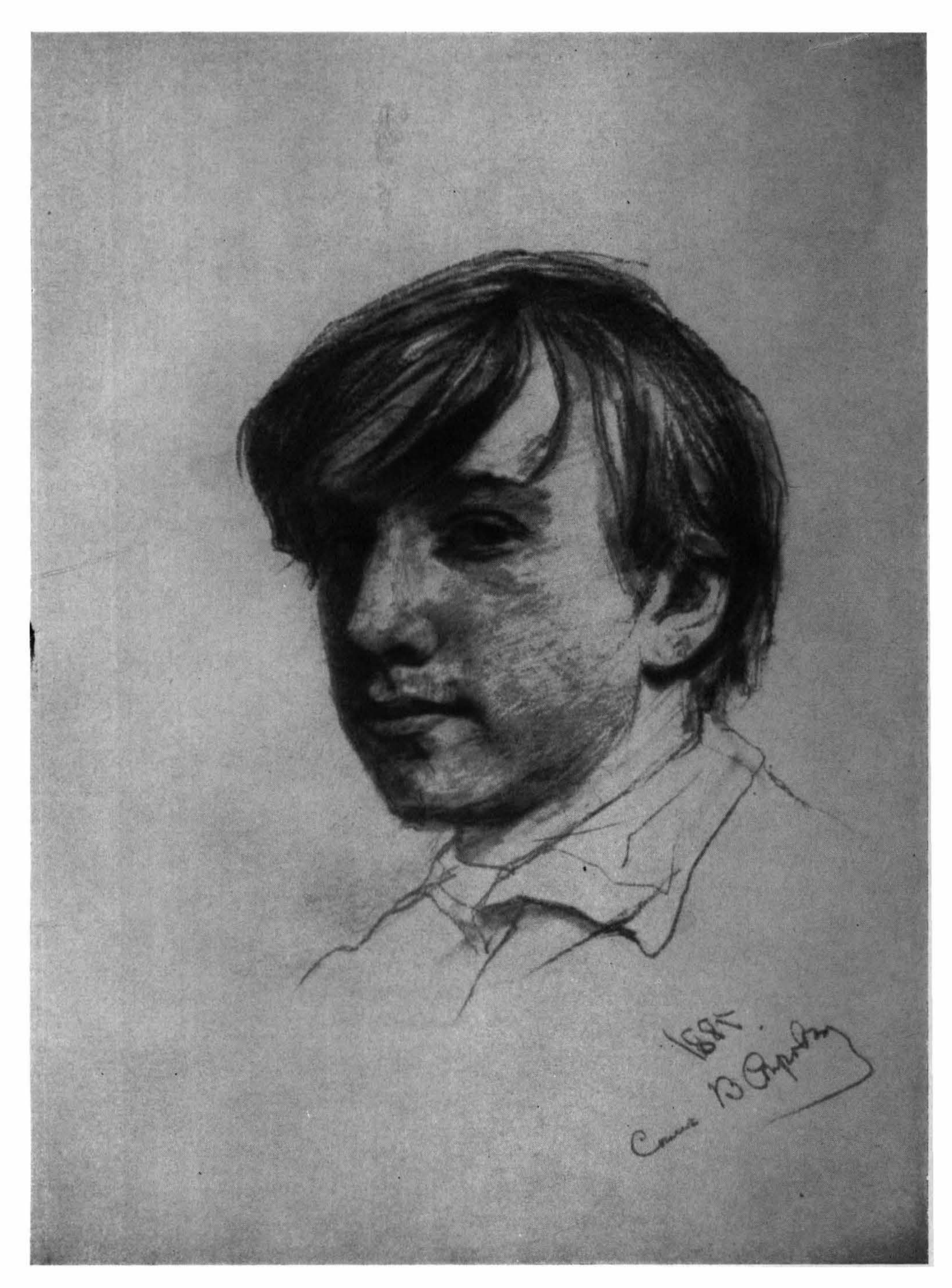
Когда был кликнут клич для народного спектакля, то около дервизовского молотильного сарая (он же и театр) собралась пестрая гуляночная толпа, а вся усадьба приняла вид грандиозной антрепризы; любопытно, что все, решительно все рьяно устремились внести свою лепту: ученики московского театрального училища, тверские интеллигенты, местные обыватели, сиротки сиротского дома и хор из молодежи, пришедшей сюда совершенно экспромтом пешком из Твери. До сих пор слышу молодецки исполненное «Ах вы сени, мои сени!» — прямо с дороги, запыленные, усталые, ринулись певцы на сцену и залились молодыми голосами...

Хорошо было!

Валентин Александрович ленился учить роли, но свое участие хотел показать во что бы то ни стало и взял в пьесе Островского «Бедность не порок» роль лакея, обносившего гостей шампанским. Что значит истинный талант! Он всех затмил своим изображением подобострастного, преданного слуги, который знает, кого угощать, кого обнести и как угощать *[87].

---

* В рукописи далее: «Эта моментальная перемена всей позы, это подвижное лицо, точно каучуковое, в полном распоряжении обладателя его — это было просто изумительно!»



АВТОПОРТРЕТ. Рисунок. 1885.



О. Ф. СЕРОВА. Масло. 1885.

Чтобы вполне окинуть во всю ширь домоткановский кипучий водоворот, следует упомянуть о бурашевском культурном оазисе.

Начать с того, что директором был известный доктор Литвинов[88] — просвещенный, высокообразованный человек, с широким кругозором, с значительным организаторским талантом. Уже одним своим мимолетным соприкосновением с людьми простыми он их облагораживал незаметно для них самих. Весь режим бурашевской колонии исходил от него, весь тон держался приподнятый, далеко не будничный. Дружеские отношения Бурашева с Домоткановом способствовали быстрому росту культуртрегерства в их районе: совместное чтение рефератов, литературных новинок, беседы о прочитанном имели громадное значение для того времени.

Заметное разнообразие внесли в Домотканово так называемые учителя жизни; эти добровольцы дилетанты-миссионеры 80-х годов были отчасти продуктами проповедничества, вызванного в жизни толстовским учением.

Периодически являлись молодые люди с плотническими инструментами за спинами, с язвительными речами на устах, с проповедью о физическом труде, об опрощении, о протесте против солдатчины; обыкновенно эти воззвания оканчивались просьбой дать поденную работу — земледельческую или плотническую. Вот на этом пункте учителя жизни всегда терпели полное крушение: работать они не умели! Зато смелыми спорами и рассуждениями они нежданно-негаданно заполонят всюду и всех своих многочисленных слушателей, пока те не кинутся наутек от выспренних, бездарных речей.

Над всем царил светлый образ молодой хозяйки, которую явно угнетало положение собственницы, и она ухищрялась всячески искупить свою «вину», умалить ее служением обездоленным, обиженным судьбой. Никогда нигде не обмолвилась она ни единым словом о раздвоенности своей душевной жизни; можно было только догадываться о ней по грустной, тихой улыбке, игравшей на вечно сомкнутых устах; по всему ее задумчивому, тихому облику, таящему от всех никем не разгаданную скорбь.

В средние века складывались трогательные легенды о подобных самоотверженных женских натурах: народная фантазия вознаграждала их любвеобильную деятельность теплой памятью, разукрашивала поэтическое существование их чудными сказаниями. Наши русские легенды не переплетаются с волшебными розами, не воспеваются восторженными менестрелями; но память о наших «всескорбящих» страдалицах-героинях расцвечена невидимым венцом; а народ не перестает их оплакивать, пока сам будет страдать.

Супруга Владимира Дмитриевича рано угасла: такие нежные растеньица быстро погибают.

. . . .
. . . . *

Я смогла дать лишь беглый очерк той духовно пышной обстановки, из которой созревшая домоткановская молодежь ринулась на жизненный широкий путь, крепко стоя на своих собственных ногах, во всеоружии знания, опыта и веры в свои силы. В числе «ринувшихся» находился Валентин Александрович. Все драгоценное, что дала ему природа, тщательно взращено было по мере сил и возможности; а среду, соответствующую его избранной натуре, он сам себе находил. Домотканово служило ему тем dernier coup de brosse **, который стер окончательно годы отрочества, юношества; теперь выступил общественный деятель с более или менее выпуклой физиономией.

«У меня мало принципов, но зато они во мне крепко внедрились»,— говаривал Валентин Александрович. Конечно, Домотканово немалую сыграло роль в акте укрепления тех немногих принципов, служивших ему путеводными огоньками в его кратковременном своеобразном существовании. Оно помогло сложиться этому правдивому, высокосправедливому художнику и помогло сохранить формы в жизни и в искусстве изумительной простоты, редкой душевности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. СМЕРТЬ

...Я не суеверна. Ни в какие чудеса, предчувствия не верю: одинаково трезво отношусь к событиям внешней природы, как и к проявлениям из психического мира, иногда в высшей степени загадочным. Один случай из того времени меня все-таки немного смутил. Тоша уехал в Москву; я его увидала во сне умирающим в неизвестной мне комнате, одетым в чужой халат. Он так *реально,* так *явственно* предстал перед моими духовными очами, что, проснувшись, я почувствовала неотразимый страх. Навожу справки: Тоша болен, лежит в доме у Мамонтова. Приезжаю туда, встречаю сына изможденного, бледного, в чужом одеянии — точь-в-точь как во сне! [89] С тех пор щемящая боль от какого-то суеверного страха за жизнь сына меня преследовала все последующие годы. Веро-

---

* Две строки точек, поставленных в рукописи и в издании 1914 г., очевидно, означают, что В. С. Серова изъяла часть текста, опубликование которого считала преждевременным.

** последний удар кисти *(франц.).*

ятно, у него также впечатление от внезапной кончины отца гнездилось в глубине его души; беспокойство его невольно сообщалось и мне.

— А как папа умирал? Расскажи...

Снова и снова повторяю я известное ему происшествие. Обычный вздох, ощупывание груди, пророческое изречение: «мне долго не жить... я знаю».

Видно, это предчувствие у него часто всплывало и подчас нестерпимо угнетало.

Раз мы сидели в Байрейте, на опере Вагнера «Валкирия». В сцене появления предвестницы близкой кончины Зигмунда возле меня вдруг раздается сдержанное рыдание, судорожное всхлипывание. В темном, погруженном в благоговейное молчание театральном зале этот трагический плач потрясающе подействовал не на меня одну. Взглянула на Тошу: какая-то роковая покорность, знакомый угрюмый взор, подавленная пришибленность во всей фигуре; «сон в Сябринцах» — мелькнуло у меня в уме.

Через несколько времени получаю в деревне телеграмму: «Если хотите застать сына в живых, приезжайте немедленно».

Я его застаю умирающим на квартире у князя Львова, директора Училища живописи и ваяния [90].

Тогда он еще уцелел, как известно [91]. Но с этого момента я ждала, ждала неуклонно роковой развязки. Сябринский сон все явственнее, все рельефнее всплывал в моем воображении.

* * *

Летом я заехала в Финляндию погостить к Серовым, тотчас после возвращения Валентина Александровича из Лондона [92]. Он был весел, оживлен, в приподнятом духе; но меня эта приподнятость пугала и настроила мрачно.

— Да чем вы опечалены? — спрашивали меня друзья мои.— Сын ваш весел, бодр; может быть, его европейский успех вызвал эту приподнятость...

— У моего сына никакой успех не вызовет приподнятости его духа. Его бравурность меня смущает. Он, такой осторожный, мнительный... вдруг как будто переродился, сам не свой.

Собирается к кому-то на Кавказ [93], еле отдохнув после поездки по Европе. Невольно вспоминался отец, собиравшийся чуть ли не накануне своей смерти... в Индию! То же беспокойство, та же лихорадочность в Валентине Александровиче. Встречаемся в Москве через несколько недель: потухший взор, во всей фигуре выражение покорности судьбе, угрюмый взгляд, и снова кошмарный вопрос: «а как умер отец? Расскажи»...

. . . .
. . . .
. . . .
. . . . *

Через три недели его не стало...

* * *

На днях подходит ко мне старушка:

— Семеновна! а я ведь помню твоего покойного сынка: молоденький такой был... помню, помню его, хорошо помню! Он лепил дедушку Ивана Матвеевича, и посейчас изображеньице его цело, на комодике стоит. Только при уборке носик сшибли ненароком, уронили на него уж не помню что. А ты погляди, у Углановых стоит. Постарела ты, Семеновна, страсть как постарела!

Распростившись с моей собеседницей, я отправилась на розыски бюста Ивана Матвеевича, бывшего моего домохозяина. Попросила его принести ко мне. Вот он стоит передо мною... слепленный шестнадцатилетним юношей. Что за сила! Что за выразительность в лице старого крестьянина, крутого, строгого нрава, пережившего крепостное право, свирепствовавшего и в своей семье с неимоверным деспотизмом. Не смею утверждать, что бюст удачный (отбитый кончик носа особенно мешает судить о сходстве), но взгляд суровый из-под нависших густых бровей, упрямый лоб бывшего старосты переданы безусловно верно и сильно. «Мазки» репинские и здесь сказались, хотя и в другой области.

Замечательная здесь глина — вероятно, с примесью цемента, находящегося в большом количестве в наших краях — способствовала окаменению бюста; тяжелый, грузный, он принял вид как будто отлитого из массивного чугуна.

. . . . **

Да! Вот снова Сябринцы... та же комнатка... тот же бюстик... Сидишь точно в склепе: душу, охваченную тьмой, мраком, пронизывает могильный холод...

Припоминаются слова, произнесенные Валентином Александровичем по поводу смерти одного близкого друга: *«смерть дорогого человека железным кольцом сдавливает сердце»* [94].

---

* В рукописи и в печатном тексте здесь четыре ряда точек, означающих авторскую купюру.

** Строка точек, поставленная В. С. Серовой, снова означает авторскую купюру.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ЗАПИСИ О СЫНЕ, ИМЕЮЩИЕСЯ В МЕМУАРАХ В. С. СЕРОВОЙ «АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ СЕРОВ. ПРАЗДНИКИ И БУДНИ В НАШЕЙ СОВМЕСТНОЙ ЖИЗНИ»

Полумрак... маленькая комнатка, освещенная газовыми рожками с улицы... посреди постель, на ней стоит бельевая корзиночка, обтянутая цветной материей; в ней сложены аккуратно пеленочки, рубашечки, чепчики микроскопических размеров.

И неужели... неужели там будет копошиться маленькое существо... маленький Серовчик?

Только что прислала Анна Карловна одеяльце. Оно особенно явственно иллюстрировало существование будущего младенца. Послышался стук в двери — вошел Серов.

— Что ты тут делаешь в темноте? Дай я хоть свечку принесу.

Он вернулся: соблазнительно выглянули из корзиночки красивые белые башмачки.

— Смотри, какая прелесть!

— Э, вот вы чем заняты, m-me Seroff!? — воскликнул он, также залюбовавшись капельными туфельками; выразил, впрочем, сомнение, что эта обувь — для живого существа, а не предназначена для куклы.

— Анна Карловна их вместе с одеяльцем прислала.

— Я и то замечаю, что мамин салоп стал какой-то объемистый: постоянно пакетики из него выглядывают. То-то вы все шушукаетесь с ней!..

— ...подари мне сегодняшний вечер!

— Изволь, с удовольствием.

Мы отправились в его кабинет.

— Скоро уж «втроем» будем восседать на этом историческом диване. Скажи мне,— продолжала я, уютно примостившись,— ты кого больше желаешь: мальчика или девочку? — Серов рассмеялся.

— Ты мне напоминаешь малыша, который на подобный вопрос ответил, держа палец во рту: «Лосадку!»

— Тебе, быть может, также больше бы хотелось лошадку?

— Да, пожалуй, лучше было бы. Терпеть не могу пискотни. Вообще я побаиваюсь немножко будущего обитателя соседней комнаты.

— Мы тебя заставим его нянчить, он и пищать не станет.

— Я тогда сбегу...

— Посмотрим. А как мы назовем нашего будущего жильца?

Тут пошла переборка всевозможных имен; наконец, решили, чтоб мальчик назывался моим именем, а девочка носила бы имя отца.

Наконец, настал тревожный день, многоожидаемый день! Серов до поздней ночи оркестровал «Рогнеду», а я спорила с одним радикалом, уверявшим, что от родителей зависит сделать ребенка талантливым; Серов иногда из своей комнаты вставлял злостное словцо против смелой теории того времени, утверждающей, что все решительно зависит от нормального и разумного воспитания. Иногда он бросал свою работу и выходил к нам спорить, когда у него не хватало более терпения слушать такого рода «несуразности», как он уверял.

— Что вы, что вы! разве можно утверждать такие абсурды? Если вы будете культивировать несколько поколений все в одном направлении, и то нельзя будет ручаться за степень подъема умственного уровня какой-нибудь семьи, потому что есть наследственность, которая всю работу, заметьте, работу нескольких поколений, может разрушить. А вы говорите о вашей дочери... Это невообразимая чепуха!

Радикал остался при своем убеждении; Серов же долго помнил этот спор и при каждой встрече спрашивал, шутя, не заметны ли проблески гениальности в его дочери. В этот достопамятный вечер я особенно усердно спорила с моим партнером и, почувствовав себя нездоровой, намеревалась прилечь на минутку отдохнуть, но... еле успела примчаться медицинская помощь, как раздался пронзительный крик новорожденного в нашем мирном обиталище. Серов продолжал оркестровать, поставив вопросительный знак на том месте, где услыхал впервые голос своего первенца. Спокойно продолжал он свою работу, пока его не позвали полюбоваться сыном.

— Фи, какой некрасивый! на человека не похож!

— Неправда, на тебя похож! — возмущалась я.

— Эти женщины обладают поистине большей фантазией, чем композиторы; ну, что тут есть похожего на меня? Просто уродец какой-то!

— Неправда, он очень миленький! — продолжала я горячиться.

— Позвольте вас попросить оставить больную,— вежливо выпроводил врач Серова.

По удалении посторонних лиц, когда мы остались одни... да кто не испытал того мирного, светлого счастья, когда новорожденный, как нежное растеньице, еле движется на руках у молодой матери и только учащенным дыханием напоминает о своем человеческом существовании! Тусклый ночник освещал эту обычную, но тем не менее милую житейскую картину...

Серов был слишком тонко организованной натурой, чтобы не проникнуться любой ситуацией, хотя он на словах отрицал в себе присутствие отцовского чувства. Впрочем, оно у него проснулось гораздо позже; на первых порах он действительно был только безучастным зрителем наших с Варечкой воспитательных манипуляций.

Зато мать его была проникнута насквозь горделивым чувством, что фамилия Александра Николаевича не угаснет со смертью его, единственного потомка талантливого рода Серовых. Рождение внука наполнило ее последние дни радостью, счастьем. Она отдала внуку все свободные свои часы; тщательно ухаживала за нами обоими, и в ее обращение вкралась даже некоторая нежность, которую она редко обнаруживала...

Появление ребенка первое время не нарушило налаженного строя нашей жизни; Серов частенько заглядывал в детскую, поддразнивая меня красавцем сыном, и понемногу заинтересовывался состоянием его желудка и спокойствием его сна. Иногда поздно вечером я сквозь сон видела, как серенькая фигурка осторожно проскальзывала за ширму и заглядывала в корзиночку, в которой, по словам Серова, «сопел будущий гражданин, отстаивающий свои права».

— А ведь также, шельма, будет спорить со мной...

Курьезные воспоминания связаны у нас были с «Рогнедой» и Мариинским театром: целой ватагой отправлялись мы туда и распоряжались своей ложей, как собственной квартирой. В антрактах нам приносили из дому закуску и питье; иногда чужие прямо приходили знакомиться в ложу и оставались в ней в течение вечера. Серов изгонялся, чтоб не притягивать взоров публики. Шум, гам, хохот, споры всегда раздавались из нашего «театрального салона». Часто, сидя в партере, Серов жестами переговаривался с нами и издали принимал участие в нашем веселом музыкальном пикнике. Иногда он не выдерживал срока изгнания, приходил с целой уймой анекдотов; тогда терялась всякая обузданность: гомон и смех доходили до своего апогея.

Раз его стали вызывать после третьего действия. Он меня шутя звал выйти вместе к публике.

— Пойдем! ты влево, а я вправо, начнем раскланиваться...

— И я с вами пойду! — заявил наш сын, уже несколько подросший. Но когда отец вышел на сцену, то на весь театр раздался жалобный голосок:

— Ой, боюсь! папу медведь съест!!

Одно большое, неотразимое горе обрушилось над нами и повергло нас окончательно в мрачное, безотрадное существование: мы лишились нашей маленькой дочки... это было десятимесячное, миленькое, преждевременно развившееся, грациозное созданьице, вносившее в нашу светлую жизнь еще какую-то особенную прелесть своим кротким, чудным личиком и тем особенным видом нормального ребенка, родившегося в счастливую пору. Няньки говорили, что дитя это не долго проживет, потому что оно было слишком разумно для своего возраста. Девочка ходила и свободно лепетала, наполняя наш дом веселым щебетаньем беззаботной пташечки. Народное предсказание сбылось, — она погибла от воспаления мозга. Серова после ее смерти я нашла рыдающим около печки с явным намерением разбить об нее голову: так сильно он ударял ею о холодные изразцовые плитки. Я в испуге увела его из комнаты умершей, старалась его утешить, но не в силах была этого сделать! Его острая боль выразилась в безумном страдании, в бурной, отчаянной форме; я же наружно даже не имела вида сильно опечаленной матери; какое-то апатичное спокойствие снизошло на меня. Равнодушная, холодная, я лишилась своей обычной живости и временно утратила всякую впечатлительность. Как же я могла его утешить!? Даже сын наш, первенец, не мог рассеять нашей грусти: вместо того, чтоб его приласкать и на нем сосредоточить наше внимание, мы от него отвернулись. Он же, как это само собой разумеется, именно в это время был в самом тяжелом, капризном настроении.

Остановка в работе из-за неоконченного либретто была единственною печалью Серова. Средства наши в ту пору были, как нам казалось, необычайно крупные: Стелловский [95], прослышав о новой опере Серова, купил ее неоконченную и «кстати» начал вести переговоры о других двух операх. В то время он был единственным платящим издателем опер, выбора не было у композиторов, и Серов запродал ему все три оперы за 2000 рублей. Таким образом Стелловский сделался собственником на веки вечные всех музыкальных трудов Серова — результата 46-летней жизни, проведенной в упорной работе... Как бы то ни было, мы чувствовали себя в то время счастливыми, довольными и считали себя кре-

зами. Сын наш с нашим подъемом духа вдруг стал умнеть, крепнуть и становиться очень милым мальчуганом. С истинным детским инстинктивным влечением к силе и знанию он льнул к своему отцу и проводил у Серова все свободные от работы часы в кабинете, на его неизменном диване. Серов вселил в него любовь к животным и к живописи.

<В 1869 году в Люцерне> Вагнер упорно уговаривал Серова переехать жить в Германию ради здоровья и деятельности. (Серов почти решил по окончании «Вражьей силы» уступить его просьбам.) После обеда мы отправились проведать детишек. Своего сына мы нашли бесстрашно сидящим верхом на громадной ньюфаундлендской собаке, а рядом с ним — голубоокая, златокудрая сверстница его, дочь Вагнера Ева, закатывалась звонким голоском и подзадоривала собаку, погоняя ее усердно:

— Russ! (кличка собаки) geh! also, geh! du, Russ! *

Вагнер взял Еву за руку и направился к озеру. <...>

— Komm, wollen wir den kleinen Russen aufsuchen! ** — сказал он.

Тогда забрали всю детскую компанию гулять. Тоша, сын наш, отправился верхом на Русе. <...> Вагнер рассказывал, смеясь, как Рус свирепо оберегал вход в его парк, так что любознательные англичанки не раз пищали от страха, приближаясь к решетке, и трусливо поворачивали вспять, когда этот черный Цербер лаял на них.

— O, du mein treuer Hüter! *** — воскликнул Вагнер, лаская косматую шею собаки, которая помчалась по аллее и ссадила своего капельного наездника у клетки с золотыми фазанами <...>

В то время Индия вошла в моду. Любители величавых картин природы, поклонники причудливой, изощренной поэтической фантазии, верующие в возникновение новой религии, исследователи таинственных явлений психической жизни — все обращали свои очарованные очи на страну экзотических легенд, на героев аскетизма и религиозных гипотез, основанных частью на научных началах, частью на таинственных грандиозных мечтаниях. Вагнера также не миновала индийская горячка <...> и он мечтал затронуть музыкально одну из высокоэтических мировых задач; в «Парсифале» он ее блестяще решил <...> его грезы возвышали сердца слушателей, и все обаяние виллы Трибшен состояло именно в этом чувстве наэлектризованности, уносящем на недосягаемую вы-

* Рус! иди! иди же, Рус! *(нем.)*. Название Рус происходило не от слова «русский», а от немецкого «сажа», так как собака была вся черная. *(Прим. В. С. Серовой.)*

** Пойдем поищем маленького русского *(нем.)*.

*** О, ты мой верный сторож! *(нем.)*.

соту... Слушая, затаив дыхание, мой сын поздно вечером, не засыпая, покоился у меня на коленях, не смея шелохнуться: так торжественно действовали на него наше волнение, голос Вагнера и чарующая тишина кругом. Вагнер немало удивлялся тому, что мы без боязни всюду брали его с собой, и тому, что он так легко подчиняется всевозможным условиям.

— О, русские — энергичный народ! — говаривал он.

Вся наша энергия состояла только в том, что мы не боялись возвращаться ночью с ребенком по высоким горам.

При мне Серов никогда не говорил о смерти, но сын мне передал, ложась спать и болтая зря всякую всячину:

— А папа меня спросил, если б он умер, то в какую комнату я хотел бы переехать с моими игрушками.

Тогда на эту детскую болтовню я не обратила внимания, но потом, припоминая ее, имею основание предположить, что Серов иногда подумывал о близкой кончине.

— А где мы, собственно говоря, будем жить за границей? — спросила я, чтоб рассеять его <Александра Николаевича> мысли.

— Я и сам не имею об этом ни малейшего представления. Тошка, иди сюда! А ты мне дай поесть; или вы меня с докторами долго будете держать на пище святого Антония?

С Тошей пошли у них разговоры об Индии. Скучно протянулся этот день, и я впервые почувствовала какую-то неловкость в отношении Серова, так как оживленные разговоры были запрещены.

На следующий день надо было отправиться за пенсией, и, вернувшись домой к обеду, я застала у нас Славинского, которого Серов давно не видал и поэтому, конечно, очень ему обрадовался[96]. Все время говорили они без умолку, все о вопросах, особенно интересующих Серова. За обедом хотя поговаривали об осторожности, но ни в ком из нас не было достаточно веры во врачей, и потому беседа между приятелями не прерывалась, тем более что Серов очень оживился, забыв о своей головной боли, на которую слегка жаловался с утра. Как приятно было слышать его веселый смех и громкий говор со Славинским! После обеда он взял к себе сына и начал с ним плясать... У нас с Славинским и помысла не было о том, что Серову суждено было еще просуществовать лишь полчаса!! Я подала в кабинет чай, а сама пила в смежной комнате, невольно прислушиваясь к голосу Серова, который звучал, как всегда, звонко и ясно; говорил он по поводу вышедшей недавно книжки о музыке Мендельсона.

— *Вот, например, фраза мендельсоновская!..* — внятно было произнесено им, потом долетел до меня какой-то странный крик... Я вбегаю... Серов падает безмолвно на ковер... Я опускаюсь к нему, охватив его тело сильной рукой, кладу его голову к себе на плечо и прислушиваюсь к дыханию... Но дыхания уже нельзя было уловить!..[97]

Так угасла жизнь этого чудного художника, светлая память о котором сохранится всегда у тех, кто его ближе знал и любил не как *знаменитость,* а как чуткого, душевного человека.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

В. А. СЕРОВ В ПИСЬМАХ МАТЕРИ *

1. В. С. СЕРОВА — Д. А. ОБОЛЕНСКОМУ [98]

20 ноября 1876 г., Петербург.

. . .Обращаюсь к Вам как к другу и товарищу Серова и как к представителю Русского Музыкального общества.

Моя просьба коротка: я прошу помочь мне средствами для воспитания сына Серова. Я получаю 1000 руб. пенсии; из них трачу 300 руб. на уроки живописи, гимназию и учебные пособия; остается 700 руб. на прожитие — ничтожность этой цифры сама за себя говорит. Всего более, конечно, требуется средств на развитие художественных способностей мальчика — отказать единственному сыну Серова в помощи для разработки таланта, явно уже высказавшегося в его ранние годы, — считаю грехом перед памятью до безумия любившего его отца. Заработка при моих артистических занятиях я в данный момент не могу иметь. Что же остается делать, как не обратиться к другу моего покойного мужа и просить его помочь мне в моем тяжелом положении. Я узнала на днях из договорных источников, что авторские права по закону числятся до 50-ти лет. Правда, существует приказ с 1827 г. о прекращении разовых со смертью автора. Но 13 февраля 1876 г. вышло высочайшее повеление, по которому дозволяется делать разные изменения и дополнения уставов, касающихся театральной дирекции. Следовательно, при ходатайстве высокопоставленных лиц, я убеждена, можно будет добиться законного права на получение разовых с опер «Юдифь» и «Рогнеда», если не за прошедшее время, то по крайней мере за будущее. Доходы с «Вражьей силы» взяты на сохранение в опеку для выдачи их сыну по его совер-

* В это Приложение включены также два отрывка из статей В. С. Серовой, в которых содержатся ее высказывания о сыне.

шеннолетии. Если же не удастся эту мою просьбу привести в исполнение, то я очень прошу Вас напомнить графу Адлербергу [99] об обещании его, данном покойному графу А. Толстому. В 1874 г. по ходатайству А. Толстого и И. С. Тургенева граф обещал разрешить бенефис в пользу малолетнего сына Серова. Со смертью А. Толстого вопрос об этом более не был поднят.

Извините, что так долго злоупотребляю Вашим вниманием, но, будучи уверенной, что участь сына Вашего друга Вам не менее близка, чем мне, — эта уверенность дает мне смелость обратиться к Вам просто, доверчиво, в полной надежде, что Вы не откажетесь помочь семейству человека, заслужившего общественного участия и так мало им воспользовавшегося при жизни. Пусть хоть сын его в своей юности не испытывает обычных тормозов, препятствующих свободному развитию таланта [100].

Не издано; в «Деле о продолжении поспектакльной выплаты денег Серову за оперы отца», 1876—1878 гг., ЦГИАЛ.

2. В. С. СЕРОВА — Е. И. АПРЕЛЕВОЙ [101]

<20 июня 1877 г., д. Ахтырка Харьковской губернии>.

...Теперь я думаю привести в порядок либретто «Акосты», еще не отосланное Павлу Ивановичу <Бларамбергу>, а от него жду к 1-ому июля готового и «причесанного» «Акосту» (как он сам выражается) [102]. Я теперь исключительно нахожусь в музыкально-семейном настроении, и хорошо мне бесконечно! [103]

...Василий <В. И. Немчинов>здоровешенек и разделяет мою *телячесть,* Тонька... Ну про того и говорить нечего. Он кроме лошадей да ружья ничего знать не хочет, наука да книги пока издали пользуются его уважением.

Не издано; отдел рукописей ГЛМ.

3. В. С. СЕРОВА — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

<Конец лета 1877 г., Киев>.

... Мой сорванец сделался просто гигантом [104]. Большущий, толстый, загорелый, скачет козлом с самой беззаботной физиономией и в невозможно прекрасном расположении духа. Веселость его меня самую

заражает. Говорит уже с некоторым диалектом еврейски-хохлацким. Сегодня отправился экзаменоваться в прогимназию, что-то будет? Вчера до позднего вечера все слышалась долбня. «Аз есть господь твой и пр. и пр.». Об нем я пока ничего не могу определенного сказать. Если педагоги должны заботиться о телесном благосостоянии, то Тоня достиг идеала вполне.

Не издано; ЦГАЛИ.

4. В. С. СЕРОВА — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

7 (19) июля <1878 г., Мюнхен>.

...Я одна, целые дни провожу в чтении и письме, одна отрада моя письма. Пишите мне, голубка! Что Татоша? Сфабрикуйте мне письмецо вместе. Да? ..

Не издано; ЦГАЛИ.

5. В. С. СЕРОВА — А. С. СИМОНОВИЧ-БЕРГМАН

<1880 г., Москва>.

...Скажи Тошке, что Вока Мамонтов по отъезде его плакал очень горько.

Мамонтова от души смеялась над тем, что Тоша продолжает ржать и в Питере. Софья Семеновна [105] откуда-то узнала, что молодой Серов имел большой успех у Мамонтовых на домашних спектаклях!! Вот как составляется быстро слава!

Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

6. В. С. СЕРОВА — М. Я. СИМОНОВИЧ-ЛЬВОВОЙ

<Лето 1883 г., Петербург>.

...Зиму ты порисуй хоть с кем-нибудь, а летом 1884 года мы во Флоренцию поедем втроем: Тоня, ты и я. Вот и план жизни твоей. Нам свидеться не придется в Крыму, мы едем с Тошей через Ростов в Тифлис. Я получила даровой билет <...> Тоня обеим вам кланяется, выдержал экзамены [106] и начинает восторгаться мыслью о своей поездке на Кавказ. Он едет со мной до Тифлиса, там мы с ним разъедемся. Я еду на Поти

к Быковой, а он с художником-товарищем <В. Д. Дервизом> едет в горы путешествовать на целый месяц.

О Тоше Антокольский отозвался, что он «превосходный *малчик*» и что его акварель с большим вкусом и большой виртуозностью исполнена. «Вы *мозете* гордиться, *старуска*», сказал он мне. Вообще он на нас очень хорошо подействовал, мы все приободрились и несколько повыкарабкались из будничной сферы.

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

7. В. С. СЕРОВА — А. С. СИМОНОВИЧ-БЕРГМАН

28 июня 1883 г., Сочи.

...Тоша поступает со мной безжалостно. Не пишет и не хочет писать — я просто измучилась, думая о нем. Я так умоляла его писать. Месяц прошел без известия.

Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

8. В. С. СЕРОВА — А. С. СИМОНОВИЧ-БЕРГМАН

<Февраль — март 1885 г., Москва>.

...Насчет Тони — другое дело! Аль-Раши, конечно, хороши, но я думаю, он никогда не поумнеет и останется мальчиком всегда [107]. Понятно, я виновата в том, а потому мне это еще больнее. Я ему готовлю письмо, но сегодня не могу его написать.

Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

9. В. С. СЕРОВА — М. Я. СИМОНОВИЧ-ЛЬВОВОЙ

<Февраль — март 1885 г., Москва>.

...Извещаю тебя о том, что Антокольский вчера (среда) уехал в Петербург и остановился у Мамонтова. Тоня знает его квартиру. Я ему показала твой бюст, находящийся у Софьи Семеновны <Коль>. Он сказал, что ты сделала громадные успехи <...> Скажи Тоше, что Поленов [108] мне делает рисунок для синагоги [109]. Познакомилась я с Суриковым,

он мне очень понравился [110]. Скажи Тоше, что я ему не могу собраться написать хорошего письма, уж очень я рассердилась, но целую его крепко — очень крепко.

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

10. В. С. СЕРОВА — А. С. СИМОНОВИЧ-БЕРГМАН

<Февраль — март 1885 г., Москва>.

...Вчера была первая оркестровая. Такого страху я в жизни не испытывала. У меня запрыгали какие-то круги темные перед глазами. Я замерла от первого звука оркестра. Все прошло благополучно <...>

Тоша приехал и очень мил со мной. О Дервизе напиши мне обстоятельно. Тоша говорит, что я здесь больше о нем волнуюсь, чем вы там <...> Тебя ждем к первому спектаклю с Тошей. Он снова сюда приедет.

Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

11. В. С. СЕРОВА — А. С. СИМОНОВИЧ-БЕРГМАН

<Март 1885 г., Москва>

...Я сижу над партиями и то одно, то другое выправляю: завалена нотной бумагой, карандашами, ролями и пр., пр. Наслажденья пока никакого не ощущаю — кроме усталости и отвращения к нотному шрифту — пока ничего не чувствую. Там где-то впереди далеко что-то радостно шевелится, но... *впереди* еще услада, так сказать. Никого не вижу, никуда не хожу. Если же кого встречу, сейчас вопрос: «вы, кажется, первая женщина, которая оперу написала?» Тошнит меня от этого вопроса!! Я вспоминаю Тошу, когда его мучат с вопросами, отчего он не музыкант? <...> Насчет денег пошли Тоню к Грюнбергу [111] <...>

Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

12. В. С. СЕРОВА — А. С. СИМОНОВИЧ-БЕРГМАН

<Начало апреля 1885 г., Москва>.

...Я послала вчера телеграмму, что «Акоста» идет в понедельник, в день моего рождения. Генеральная репетиция будет в субботу в 7 ча-

сов вечера. Хорошо бы было, если ты с Тошей подъехала бы к репетиции [112]. Тоше билет Арцыбушев повез в Петербург, пусть он возьмет у него этот билет. Ты же на проезд возьми деньги у Грюнберга, если нигде не достанешь <...> Москалеву взяла два кресла. Пусть ему Тоша телеграфирует <...>

Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

13. В. С. СЕРОВА — А. С. СИМОНОВИЧ-БЕРГМАН

1 (13) июня <1885 г., Мюнхен>.

...Тоша все возится с кашлем, хотя ему лучше. Он копирует в галереях [113].

Доехали мы благополучно, не ругаясь, хотя без крупного разговора не обошлось, а теперь все обстоит наиблагополучнейшим образом. Едем с ним в Амстердам, я только на несколько дней, так как буду во Франкфурте у Виардо; он же остается у Кёппинга около месяца <...>

Здесь в Мюнхене один, художник по профессии, сделался социалистом и проповедует публично в древнееврейском костюме, босиком о развращении общества. Он прелестный человек, я с ним познакомилась через Друцкую. Хочет он устроить asile * для детей и воспитывать их на гигиенических условиях, приближаясь более к природе <...> Он наружностью так оригинален, что у Тоши все переводы немецкие расчирканы его фигурой. Представь себе высокого, худощавого мужчину, лет 36, с загорелым лицом, длинными кудрями по плечу, в белой суконной рубахе по древнему рисунку, подпоясанной легким кушаком, с бархатным кошельком, в сером плаще и с белым зонтиком.

Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

14. В. С. СЕРОВА — А. С. СИМОНОВИЧ-БЕРГМАН

<Конец июля — начало августа 1885 г.>, Мюнхен.

...Тоня рыскает теперь по Голландии [114], но по возвращении оттуда уже наметил себе картину Рубенса, с которой, он говорит, сможет удачно скопировать.

Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

---

* приют *(франц.)*.

15. В. С. СЕРОВА — П. П. ЧИСТЯКОВУ

10 октября 1885 г. <Петербург>

...Не знаю, почему-то мне кажется, что нам теперь познакомиться следует. Я давно этого желала, но все не удавалось. Поговорить с Вами о моем сыне было бы для меня величайшим счастьем. У него теперь совершается перелом в нравственном развитии, которого я ждала и который приветствую с радостью. Меня смущает только мой личный разговор с Репиным по поводу этого и сегодняшняя беседа Ваша с моей племянницей *. Если вы отзоветесь так же симпатично на мое приглашение побывать у меня, как оно Вам от души высказывается, то я буду Вас ждать в назначенное Вами время. Всего бы лучше сегодня вечером: я сама нахожусь под временным гнетом от мыслей и забот по поводу моего сына.

П. П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, стр. 177, 178.

16. В. С. СЕРОВА — М. Я. СИМОНОВИЧ-ЛЬВОВОЙ

27 октября <1885 г., Москва>.

...Я была в Киеве, видела Врубеля, очень мы друг другу обрадовались, говорили о твоем учении. Он очень просит тебя с антиков больше лепить.

Тоша с Костанди[115] виделся в Одессе, Тоша говорил, что к тебе с уважением относятся в <Одесской рисовальной> школе, но все-таки твои рисунки не годились для школьного требования, хотя были хороши.

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

17. В. С. СЕРОВА — М. Я. СИМОНОВИЧ-ЛЬВОВОЙ

29 декабря 1885 г. <Петербург>.

...Я боюсь, что и Тоня станет во враждебный лагерь. Машуточка, я ему написала жестокое письмо: помоги ему выбраться из невольной хандры, которую оно на него навеет. Я ему предлагаю два выбора: или строгую жизнь со мной и Академией, или дилетантскую, разгильдяйни-

* По-видимому, речь идет о М. Я. Симонович-Львовой.

ческую жизнь с разными погрешностями, которые его характеризуют,— тогда пусть он не живет со мной! Я не хочу нянчиться и не хочу прощать распущенности. От нее погиб мой Сашура. Еще строже, еще неумолимее я стала и *требую* к себе уважения и *требую* исполнения обязанностей. Подумай, возможно ли жить нам так близко, интимно при его распущенности? <...> Словом, поговори с Тошей, не уговаривай его ехать против его воли. Коли он слаб, то пусть не едет ко мне. Я его люблю теперь, хотя не уважаю, но он рискует потерять любовь. Ведь я теперь требую ласки, теплоты,— а он груб со мной! <...> От Антокольского еще нет вестей, он ведь также собирается писать долго. А вот что Тоша мне не пишет — это более чем возмутительно, но он этого не понимает. Ах! горько мне, горько, что так мало людей понимают то, что должно быть ясно без толкований.

Небольшой отрывок приведен в кн.: Симонович-Ефимова, стр. 15; отдел рукописей ГТГ.

18. В. С. СЕРОВА — М. Я. СИМОНОВИЧ-ЛЬВОВОЙ

26 марта 1887 г. <Москва>.

...Тоша был снова болен, побывав в Домотканове. Его болезнь такого свойства, что ему еще не скоро окончательно поправиться[116]. Он живет широкой, хорошей жизнью молодого художника. Товарищество у него хорошее, работы пропасть (премилый, почти законченный портрет у него девочки Мамонтовой), любят его ужасно в Москве в среде Мамонтовых. Заказы уже теперь понаклевываются — чего же еще? Нравственно он бодр и силен, физически же на него напала хворь, которая после летнего отдыха, вероятно, его покинет.

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

19. В. С. СЕРОВА — М. Я. СИМОНОВИЧ-ЛЬВОВОЙ

<Весна 1887 г., Москва>.

...Теперь Репинский мальчик[117] лежит больной, все мы ходим удрученные <...> Тоша все ждет землетрясения, он постоянно тоже что-то прихварывает.

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

20. В. С. СЕРОВА — М. Я. СИМОНОВИЧ-ЛЬВОВОЙ

7 мая 1887 г. <Москва>.

...Зиму я буду жить в Москве с Тошей <...> Тоша здоров и, вероятно, укатит за границу [118]. Если, Маша, ты будешь в Москве, то поезжай в ателье, где стоит его работа. Ты, вероятно, слыхала, что он плафон сделал на 1000 руб. и почти кончил его. Феб и четыре лошади с двумя грациозными девицами выплывают из облаков. Кони замечательно хороши, рыженькие девицы очень милы, ну — Феб — по-моему болван болваном! Облака хороши, солнце же похоже на яичницу с молоком. Впрочем, меня не слушай, а сама погляди [119]. Адрес ателье: у храма Спасителя, в маленькой улице Ленивка, ведущей от Каменного моста к Волхонке, дом, кажется, Воейковой <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

21. В. С. СЕРОВА — М. Я. СИМОНОВИЧ-ЛЬВОВОЙ

30 октября 1887 г. <Москва>.

...Тоша уехал к Лёле и обещал вернуться женатым. Шутка шуткой, а дело может и серьезно повернуться. Что ж? Я буду очень довольна <...> Тоша чудный портрет с него <П. И. Бларамберга> написал [120]. Также очень удачен портрет девочки Мамонтовой [121], который он писал в Абрамцеве.

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

22. В. С. СЕРОВА — А. С. СИМОНОВИЧ-БЕРГМАН

<1888 г., Мюнхен>.

...От Тоши нет никаких известий, просто с ним беда <...> Если знаете что о Тоше, напишите. Вот еще мотив для моих мучений — ну как не написать двух строк хоть насчет паспорта. Я ему написала в Москву, но не получила ответа. На днях послала письмо Мамонтовой, просила ее похлопотать о приеме Маши <Симонович> в школу. Тоня смог бы помочь в этом деле, да где он? Ему скоро придется ехать в Петербург; я ему, вероятно, выхлопочу документы в Москве. Ведь и денег у него нет, он, конечно, не попал ни к Малютиным (кажется, так зовут его патрона) [122], ни в Крым?

Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

23. В. С. СЕРОВА — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

4 июня 1889 г. <Москва>.

...Тоша совсем заработался в Петербурге и пока все еще там находится со своей жинкой. Он кончает портрет Серова. Работает над акварелью баронессы Икскуль [123] и сделал портрет пастора Дальтона [124]. Начал копию Веласкеза в Эрмитаже, но, кажется, бросил ее по неимению времени [125].

Не издано; ЦГАЛИ.

24. В. С. СЕРОВА — М. Я. СИМОНОВИЧ-ЛЬВОВОЙ

<Конец декабря 1889 г., Москва>.

...Ты, вероятно, слышала также, что Тоша снова с Врубелем вступил в компанию и ателье вместе держат с Коровиным [126]. А трудно Тоше пробиваться, он ждет Поленова, думает, что тот ему поможет.

Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1963, стр. 218; печатается с исправлениями по автографу, хранящемуся в отделе рукописей ГТГ.

25. В. С. СЕРОВА — А. С. СИМОНОВИЧ-БЕРГМАН

<После 15 апреля 1890 г., Москва>.

...Еропкина-сестра [127] — аристократка pur sang* видела портрет Серова, и, зная его лично и помня его хорошо, она пришла в восторг от сходства с ним. Вчера я видела карикатуру в «Будильнике» на Тошу, и весьма остроумную. Серов-отец в облаках, и подписана: *Серов-отец увидал свет через Серова-сына* [128].

Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

26. В. С. СЕРОВА — М. Я. СИМОНОВИЧ-ЛЬВОВОЙ

24 декабря 1890 г., Петербург.

...У меня устроился вечер с хором и артистами императорского театра в фойе Мариинского театра с публикой самой изысканной.

* чистокровная *(франц.)*.

На этом вечере должны были исполнять только отрывки из «Марии д'Орваль»[129]. И вдруг... накануне вечера захворала сама «Мария». Конечно, вечер состоится, тем более что он бесплатный <...> Для вечера Репин мне виньетку нарисовал, а Тоша рисунок.

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

27. В. С. СЕРОВА — Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ[130]

16 сентября <1891 г., Петербург>.

...Пришлите мне, если возможно, завтра (в дом Жербина, Михайловская площадь, № 2) письма Серова. Быть может, я уеду на днях, потому что мой сын ждет приращения семейства и телеграмма может меня ежечасно вытребовать в Москву.

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

28. В. С. СЕРОВА — Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ

22 апреля 1893 г. <Судосево>.

...О концерте с художниками, затеянном мною в Москве, я только знаю, что он состоялся 10 апреля, и жду дальнейших сведений уж не из газет, а от моего сына, который меня заменил в хлопотах об устройстве этого вечера[131].

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

29. В. С. СЕРОВА — А. С. СИМОНОВИЧ-БЕРГМАН

12 октября <1893 г., Кокоз>.

...Тоша едет один на днях в Москву промыслить деньги. Серовы выехали налегке, не захватив даже осенней одежды,— просто беда! <...>Когда солнышко светит, таки еще Крым сносен, ну, а когда льет как из ведра и никого кругом нет: ни газет, ни писем не получаешь, лошадей нет — и думаешь с утра до ночи о том: найдет ли Тоня 300 руб. в течение пяти дней? Тут похудеешь от одного страха... А Тоша еще здесь и пишет портрет, пишет этюды и картину небольшую[132].

Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

30. В. С. СЕРОВА — Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ

11 ноября 1893 г. <Пенза>.

...Дочь моя осталась у сына на руках, я же поехала устраивать свои деревенские дела: у меня 15 сирот на руках.

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

31. В. С. СЕРОВА — Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ

30 ноября 1893 г. <Судосево>.

...Она <дочь Серовой — Н. В. Немчинова> была очень счастлива, когда вернулась ко мне и смогла быть полезной семье моего сына, где в то время родился еще внук, и мы обе имели хлопот и забот до самых ушей. Сейчас она совсем бодра и здорова, потому что отдана в школу, где учат не для диплома, а дают общее развитие. Живет она у моего сына.

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

32. В. С. СЕРОВА — Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ

1 ноября 1894 г. <Судосево>.

... Переживаю я страшное время, надо мною стряслась беда, и я еще нахожусь под впечатлением пережитого погрома. Только что я устроила учение своим подросшим сироткам, выписала учительницу и у нас дело пошло на лад, как от губернатора пришла бумага закрыть «школу-питомник» впредь до выдачи разрешения из Училищного совета. А Училищный уездный совет на ножах со мной и не допускает даже хорового пения. Эту бумагу можно было еще обойти, но приезжает новый исправник и просит меня христом-богом уехать, ибо все помещики меня ненавидят (а помещики все тузы) и один в поле не воин, и что меня все равно так или иначе выживут и делать ничего не позволят, ни школ, ни библиотеки не разрешат. Духовенство присоединилось к помещикам и агитируют все дружно против меня <...> Так как полиция начала меня осаждать, то я объявила исправнику, что совсем покидаю Симбирскую губернию <...>

Сын мой приехал проведать меня и привез мне кучу писем от друзей, уговаривающих меня продолжать работу; уверяют, что будет мне всякого

рода поддержка, что я не *смею* бросать своего дела ради общества, ради крестьян.

Последние, зная, что я уступаю помещикам, их злобе и вражде и хочу покидать Судосево, гуртом приходят заявлять свое сочувствие и решили составить мирской приговор, чтоб попросить меня остаться жить с ними <...>

Уходить я все-таки еще не ухожу, попытаюсь еще свои старые кости понатрудить, поеду к губернатору и к Победоносцеву [133]. Из-за моего лютеранства закипела последняя борьба, затихнет она только тогда, если Победоносцев дозволит мне быть попечительницей над школами, которые я хотела основать в шести деревушках [134].

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

33. В. С. СЕРОВА — Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ

18 января 1895 г., Москва.

...Мой сын берется хлопотать о дополнительных 1000 рублях для издания Серова [135], а я хочу обратить всю оставшуюся энергию на почин в деле печатания партитуры «Юдифь».

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

34. В. С. СЕРОВА — Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ

11 июня 1895 г., Новороссийск.

...Портретов Серова у меня нет. Лучший портрет моего сына.

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

35. В. С. СЕРОВА — Г. П. КОНДРАТЬЕВУ [136]

18 января 1896 г. <Самара>.

...Сижу я теперь в Самаре и читаю рефераты и хлопочу об устройстве хоров в деревнях, сама обучаю в Симбирской губернии — разъезжаю, проповедую об облагораживании народа посредством музыки... а у проповедницы в кармане пусто, а хочется и на «Вражью силу» в Петербург попасть. Я попросту говорю: уж раз «Вражья сила» пойдет 31-го,

почему ее не поставить на заключение сезона последним спектаклем перед постом? Сбор с юбилейного спектакля пойдет на печатание «Юдифи», не худо было бы побаловать нас с Тошей и дать оперу еще раз хоть для того, чтобы нам получить лишнюю сотню на проезд. Дирекция ничего не потеряет, а нам Вы доставите громаднейшее удовольствие, за которое Вам самое сердечное спасибо[137].

Кстати, Вы еще не получили с Алексеем Антиповичем <Потехиным> по чудеснейшему портрету А. Н. Серова? У Тоши есть несколько экземпляров Деньеровской работы, присланных ему недавно из Петербурга — прелесть какие удачные фотографические снимки. Он намеревался Вам обоим выслать по экземпляру — уже знакомых *личных* Серова почти не стало никого. Вы оба единственные свидетели нашей жизни с Серовым и, конечно, оцените вполне труд Деньера[138].

Не издано; отдел рукописей ИРЛИ.

36. В. С. СЕРОВА — А. С. СИМОНОВИЧ-БЕРГМАН

26 декабря 1896 г., Москва.

...Серовы живут себе не дурно, но Лёля страшно исхудала, я их уговариваю на юг ехать пораньше, вот и с ними на юге поживу около Одессы. А впрочем ничего не знаю.

Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

37. <ИЗ СТАТЬИ В. С. СЕРОВОЙ>

...«Илья Муромец» давно манил для обработки в оперную форму. Разом вылился он в четырехактную композицию. Несмотря на любезное желание Ф. И. Шаляпина провести роль главного героя; несмотря на столь же доброжелательное отношение художников, взявшихся за выполнение декоративной части, даже самого С. И. Мамонтова, пленившегося благодарным либретто, опера провалилась, с треском. Вся моя музыкальная несостоятельность проявилась воочию, и ничто не могло спасти произведения, наспех сочиненного, мало продуманного. Все-таки в нем сказались *данные,* которые оценил вполне покойный С. Н. Кругликов[139] и мой сын. Слова его «Мне твой почетный провал дороже дешевого успеха»

врезались мне в память. Он утверждал, что спектакль носил характер протеста, какой-то демонстрации против композитора самого, более чем против его произведения. Я впоследствии узнала причину недовольства публики: особенно молодежь была возмущена, что я свою деревенскую деятельность променяла на композиторство.

В. С. Серова. Итоги.— «Русские ведомости», 1913, 17 августа, № 189. Речь идет о событиях, связанных с первым представлением оперы Серовой «Илья Муромец» в Частной опере в 1899 году.

38. В. С. СЕРОВА — А. С. СИМОНОВИЧ-БЕРГМАН

30 ноября <13 декабря 1900 г.> Лейпциг.

...Еще в Петербурге на меня нашла хандра из-за смерти Грюнберга: сидел себе человек веселый, ел виноград (почему-то косточки не хотел выплевывать), попала косточка в слепую кишку, через день прободение кишок, воспаление брюшины, через неделю погиб человек. И как его жаль! Что за ласковое, доброе, милое было существо... несколько дней перед юбилеем скончался, 25 лет промучился. Семья обезумела, растерялась от внезапного удара. Быть может, семья скорее подымется, быть может, слишком выезжала она на трудах этого труженика — ведь судьба неумолима! но все-таки обидно и больно за них <...>

Серовы в полном смысле слова освежились поездкой в Париж, но смерть Грюнберга их также поразила (Тоня как раз подоспел на похороны), и пришлось им задуматься также горько над «житейским» вопросом. У них общее с Грюнбергами та роскошь, которою они окружают детишек, и вдруг какая-нибудь катастрофа, и дети останутся беспомощными, безоружными. Лёля не хочет этого признать, но у них роскошь растет с года на год. Я молчу, но она сама чувствует это и заговаривает себе зубы. К счастью, что они строят себе дачу в Териоках, а то деньги уходят зря <...>

Когда я была в Москве, то состоялось общее собрание нашего общества и Комиссия для сношения с провинцией со *своей* кассой прошла! [140] В Петербурге очень тепло отнеслись к этой Комиссии, и я предложила на масленую всем съехаться (особенно провинциалам) на общее собрание, а чтоб москвичи дали свои квартиры бесплатно на несколько дней дорогим гостям. Тоня даже предложил свою, но только *знакомым* гостям <...> Надо будет открыть временное бюро для устройства квартир приезжим. Не знаю, состоится ли этот проект? У нас в России как-то вяло ко всему относятся.

Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

39. В. С. СЕРОВА — А. С. СИМОНОВИЧ-БЕРГМАН

18 февраля 1901 г., Тверь.

...У Серовых все благополучно. Я еду в июне снова в Лейпциг и в июле (конец) поеду к Лёле Серовой пожить, ибо я верна своему намерению: всех внуков «встречать» на жизненном пути. Ждем, значит, еще одного Серовчика (я хотела бы девочку).

Не издано, в собрании А. И Ефимова, Москва.

40. В. С. СЕРОВА — А. Б. ХЕССИНУ [141]

24 июля <1901 г., Петербург>.

...Все опишу по порядку: ехали мы с Тошей безмолвно всю дорогу; изредка он осведомлялся о моем здоровье настолько ласково, насколько это в его нраве. Приехавши в Петербург рано утром, он спросил меня заспанную: «Куда ты теперь?» — «В Териоки!» — ответила я. «На твоем месте я поехал бы к Хессиным»... — сказал он просто, и я поспешила взять извозчика, почувствовав к нему прилив нежнейшей привязанности <...>

Молча поехали мы с сыном к нему на дачу, но я уже доверчивее поглядывала на него. На другой день мы с ним пошли в лес — была восхитительная погода — и тут мы разом заговорили, открыто, точно как друзья.

— И он тебя обвинил прямо в деспотизме в обращении со мной? — спросил он удивленно.

— Да, обвинил, и я ему глубоко благодарна за это. Я крепко задумалась над его словами.

— Ну я его поздравляю за то, что он сумел завоевать себе это доверие...

— А я себя поздравляю, что имею такого друга, который решается мне все говорить. Ты теперь веришь в нашу дружбу?

— Верю!

— Считаешь ее незаурядной?

— Безусловно.

— А он тебе близок?

— Да, но еще не совсем. Во всяком случае гораздо ближе, чем раньше.

Беззастенчиво, смело стал он меня укорять за то, что я ему отравила берлинское пребывание. Я смиренно приняла упреки, но объяснила со

своей стороны некоторые недоразумения, которые вкрались вследствие недоговоренности и непонятого моего положения в те дни в Берлине.

— А я терпеть не могу *договоренности*... — вспылил он.

— А я только смогу прогрессировать в своем понимании жизни и человека именно вследствие договоренности...

— Ну нет, я не хочу получать объяснения, почему *это* мне нравится, а *то* мне противно; я сам в себя вбираю впечатления и вмешательства толковальщиков не допускаю.

Быть может, он прав, но я чувствую, что *толкования* мне необходимы, и факт тот, что я гораздо ближе подхожу к людям благодаря договоренности <...>

Была у Вашей матушки <...> Она меня не хотела отпускать, просила ночевать остаться, но я и со своими хотела пожить дня два, завтра еду уже в Судосево.

Она меня проводила до лавки, где сын мой за кучера сидел на тележке. Он с медвежьей галантностью соскочил и представил свою семью:

— Моя жена, мой сын, моя лошадь!

Мама с чувством выразила свое удовольствие, что он сошелся с ее сыном... Тоша, улыбаясь, подтвердил это <...>

Приехала я обескураженная, трусливая, но теперь собралась с духом и еду в деревню довольная, бодрая и благодарю судьбу, что с Тошей сделала шаг вперед, а с Вами — два.

Не издано; отдел рукописей ММК.

41. В. С. СЕРОВА — А. Б. ХЕССИНУ

24 августа 1901 г. <Петербург>.

...С сыном у меня была трогательная встреча; он пытливо взглянул на меня, сказав: «молодеете, сударыня? а вот мы старимся!» Извинился за Финдейзена и уверял, что только жалеючи меня напомнил, что бывают разочарования, но ничуть не хотел меня упрекнуть в непостоянстве в дружбе. Поздно ночью мы говорили серьезно обо всем моем положении и я не *продешевила* нашего знакомства в его глазах: он крепко задумался и уже сразу наметил план, какое воздействие можно иметь на директора в Петербурге через своего близкого товарища для получения места в театрах <...> Во всяком случае, в моем сыне Вы имеете родственно расположенного к себе доброго знакомого; а со временем он вас полюбит — я уверена в этом! Что меня тронуло, это тот факт: он никому не сообщил о содержании моего письма и хранил его как тайну. Мое

намерение переселиться в Европу поблизости от Вас он апробировал вполне. Моя дочурка ужасно хочет Вас видеть и уверяет, что она еще не совсем понимает нашу дружбу, но пытливо расспрашивает, серьезно и тепло. Жена сына — дешевая монета в этом вопросе! Я это знала и с ней не разговариваю, хотя она и пыталась «легонько» коснуться этой пикантной темы.

Не издано; отдел рукописей ММК.

42. В. С. СЕРОВА — А. Б. ХЕССИНУ

<Июнь 1902 г., Москва>.

...Я влюблена в свою дочку и бесконечно люблю сына.

Не издано; отдел рукописей ММК.

43. В. С. СЕРОВА — Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ

2 февраля <19>05 г., Домотканово.

...Относительно Ваших вопросов:

1. Портрет Серова у моего сына и еще не запродан.

<...> Адрес мой вечный: Москва, Большой Знаменский пер., близ Знаменки, дом Улановых, кв. В. А. Серова. Сама я разъезжаю по России, как и прежде. Письма же до меня всегда доходят.

<...> Летом буду жить в Москве на квартире сына (с первого июня), и тогда обратитесь ко мне снова с запросом о «воспоминаниях» — я тогда смогу Вам ответить более определенно. Биографию Серова жду. Вышлите ее в Москву сыну[142].

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

44. В. С. СЕРОВА — Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ

3 июня 1905 г., Москва.

...Насчет моих воспоминаний я *теперь* не могу найти ни минуточки времени, чтоб их выкопать из моего архива. Напишу в течение лета, смогу ли я вообще ими заняться. О портрете мой сын Вам напишет сам[143].

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

45. В. С. СЕРОВА — Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНУ

25 июля <6 августа> 1905 г. <Ино>.

...Приехав к сыну погостить в Финляндию, я узнала, что он Вам только что написал: его неприятно поразило — говорит он — Ваше отношение ко мне, проскользнувшее в брошюре о Серове [144]. Вот это-то самое и побуждает меня приняться за настоящее письмо [145]; я пишу только для того, чтобы Вы ни единую минуту не думали, что я сержусь на Вас. Ни задетое самолюбие, ни обыденная обидчивость не заставили бы меня писать эти строки <...> Не упомянули бы Вы вовсе обо мне в печати — я и не шелохнулась бы! Но Вы коснулись даже моего брака с Серовым; Вы будто явились защитником против наговоров его современников, которые этого брака не поняли и поэтому порицали его. А эта — Ваша защита — когда я ее громко прочла в своей семье, вызвала веселый смех со стороны слушателей. «Наконец от этого брака родился сын художник» (по-видимому, это кульминационный пункт защиты). Мой сын справедливо заметил:

— Да ведь Серов не мог этого предвидеть!

Близкие мои друзья понимали, что мы составляли с Серовым одну «душу» и эта связь *нетелесная* до сих пор меня связывает с ним; поэтому я в народе ставлю с энтузиазмом его «Рогнеду», «Вражью силу»; поэтому я слепла над корректурой «Юдифи»; поэтому я обивала пороги, чтоб приобрести средства на издание сочинений Серова <...> Вот если бы Вы все это ярко осветили, то брак наш с Серовым получил бы правильное толкование, правдивую окраску, а то лучше было не касаться его: эта тема очень щепетильная и ответственная [146].

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

46. В. С. СЕРОВА — ТОВАРИЩУ МИНИСТРА ВНУТРЕННИХ ДЕЛ

1 августа 1907 г., Петербург

...В начале июня месяца сего года были сосланы в Туруханский край административным порядком на четыре года из села Судосева, Березенской волости, Карсунского уезда, Симбирской губ. крестьяне: 1) Павел Гусев [147], 2) Иван Бузаев [148] и 3) Григорий Митянов [149]. Все эти означенные лица бывшие мои воспитанники. После семнадцати лет тяжких трудов мне удалось развить их музыкальные способности и сделать из них очень хороших регентов. Зная всех их сызмальства, утверждаю, что они с нравственной стороны люди прекрасные, рабочие и образцовые семья-

нины. У них большие семьи на руках, которые теперь остались обездоленными. Это тем более трагично, что год этот был голодный. Мои воспитанники ничего преступного совершить не могли — за это я ручаюсь — и такая строгая кара является для них, безвинных, прямо гибелью[150]. Поэтому покорнейше прошу ваше превосходительство, чтобы поименованным выше лицам разрешить отбыть время ссылки не в заброшенных деревушках Туруханского края, где им грозит голодная смерть, а хоть в городе Красноярске. Там возможно будет им использовать их специальное музыкальное образование, то есть возможно будет устроить хор для церковного пения. Как бы ни был мал доход, все-таки это будет служить подмогой их семьям.

Сие прошение доверяю подать моему сыну академику — художнику Валентину Александровичу Серову[151].

Не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «О крестьянине Павле Гусеве и др.», 1907, № 586, ч. 1.

47. <ИЗ СТАТЬИ В. С. СЕРОВОЙ>

... Как человек сильный, она <М. К. Бларамберг> проводила свою миссию деспотически «насильничая» (так выражался о ней ее муж). Иногда выходили такие курьезы, как с моим сыном Валентином Александровичем, не способным к роли «сотрудника» в чужом деле. Встречаю его раз совершенно неожиданно в гор. Симбирске; спрашиваю изумленно:

— Ты как здесь очутился?

Довольно вяло отвечает он:

— А право, не знаю!

— То есть как? Зачем ты приехал?

— Миша Карловна меня прислала *.

— Зачем?

— Вот уж, право, не сумею тебе растолковать. Надо о ком-то похлопотать у губернатора.

Тщетно стал он рыться в своей записной книжке, разыскивая имя того субъекта, о котором надлежало хлопотать. Так и вернулся домой ни с чем.

В. Серова. Чета Бларамбергов. — «Музыкальный современник», 1915, № 1, сентябрь, стр. 73, 74. Речь идет о случае, имевшем место в 1907—1909 гг.

---

* В кругу друзей Бларамберг звали не Мина Карловна, а Миша Карловна, как бы подчеркивая ее неженский характер.

48. В. С. СЕРОВА — А. С. СИМОНОВИЧ-БЕРГМАН

<Апрель 1909 г., Москва>.

...У Серовых все благополучно. Ольга Федоровна к приезду Валентина Александровича повеселела; Антоша [152] здоров; Юра [153] укротился; Валентин Александрович с деньгами и кичится тем, что нашел дурака, который дал Дягилеву [154] 10 000 р. на постановку «Псковитянки» в Париже [155]. Я, понятно, сначала поругалась с Тошей, но в конце концов нас помирила Ольга Федоровна, угостивши нас отменной пасхой. В Крым мы не едем.

Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

49. В. С. СЕРОВА — А. Б. ХЕССИНУ

<2> 15 июля 1909 г., Териоки.

...Ждали мы вас 28—29, все были в сборе — теперь Валентин Александрович уехал на шесть дней.

Не издано; отдел рукописей ММК.

50. В. С. СЕРОВА — А. С. СИМОНОВИЧ-БЕРГМАН

6 июля 1910 г. <Москва>.

...Мои туруханцы в том же положении: Лизу [156] ждем осенью, Пане [157] разрешения ехать в Америку еще не вышло. (Валентин Александрович плохо хлопотал) [158].

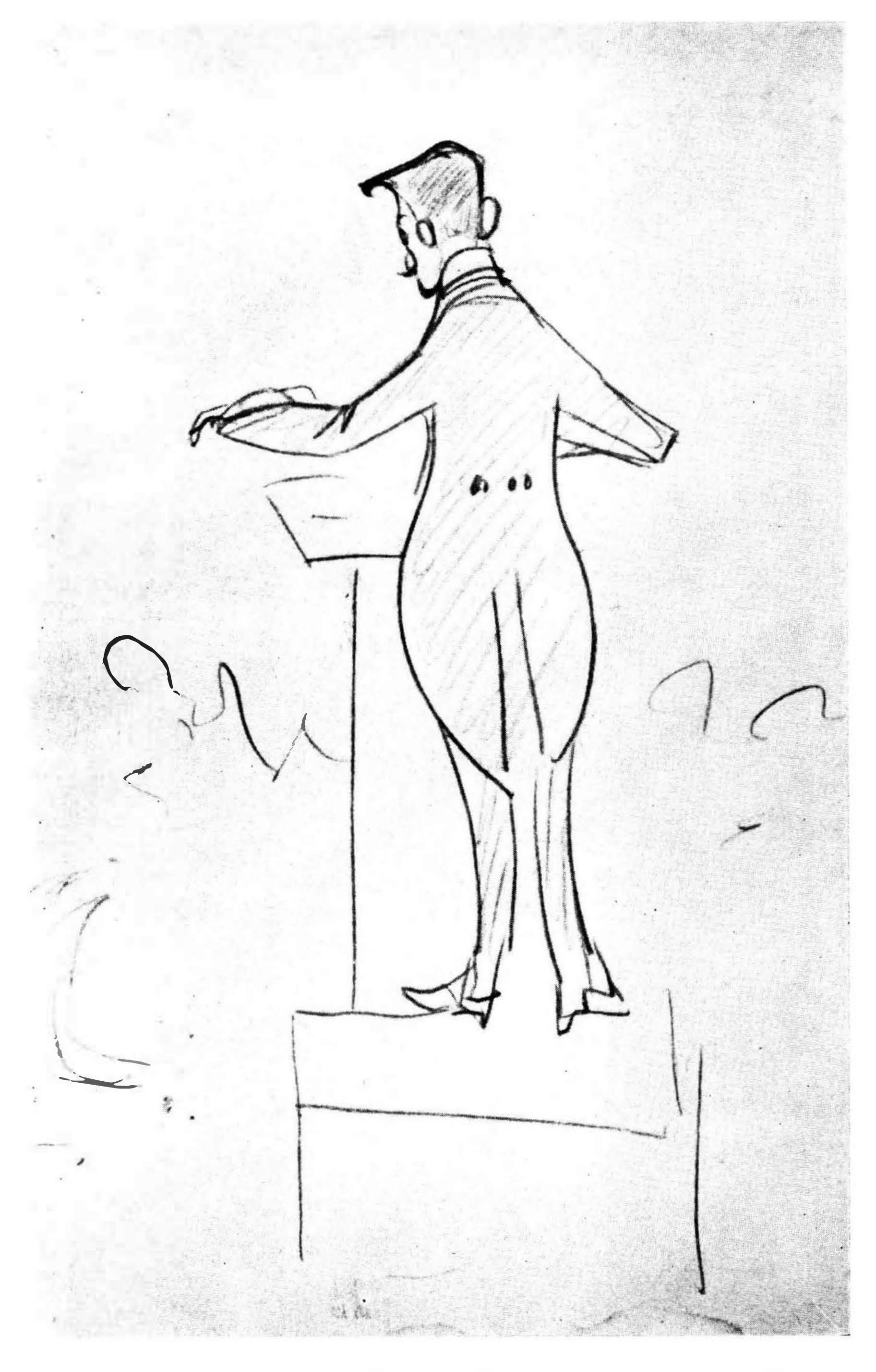
Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва.

51. В. С. СЕРОВА — А. Б. ХЕССИНУ

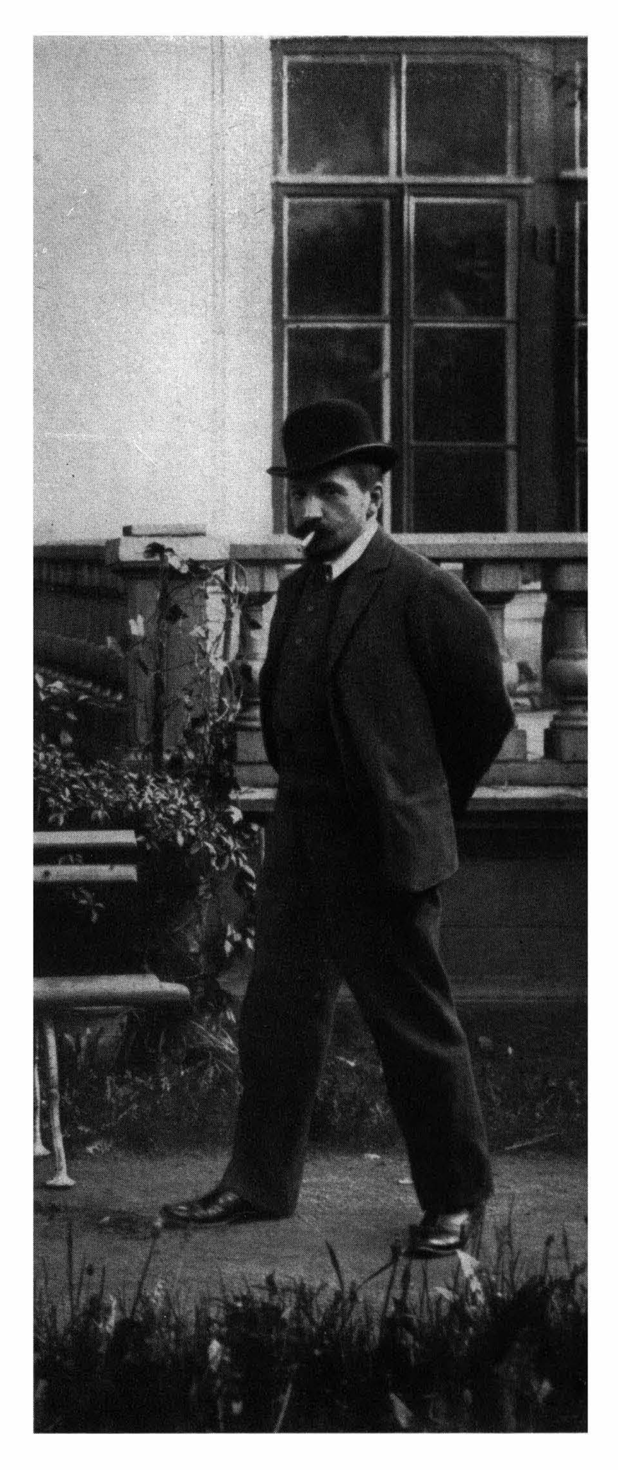
<До октября 1913 г., Сябринцы>.

...Написала я пять глав биографии Валентина Александровича, шестую пишу <...> Я нашла, мне кажется, надлежащий тон моим воспоминаниям: простой, искренний. <Они> должны быть помещены к Рождеству (вероятно) в «Русской мысли». А где записки мои об А. Н. Серове? Надеюсь, они в целости? Вы видите, я вся проникнута думами о прошлом Серовых и нахожу в этом утешение.

Не издано; отдел рукописей ММК.



ДИРИЖЕР А. Б. ХЕССИН. Рисунок-шарж. 1900-е гг.



В. А. СЕРОВ У ЗДАНИЯ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ. Фотография. 1900-е гг.

В. С. СЕРОВА

ВОСПОМИНАНИЕ ОБ ИЗЛЮБЛЕННОМ ПАРИЖСКОМ АТЕЛЬЕ СЕРОВА LA CHAPELLE

Тишина... полное безмолвие... заброшенный, старый монастырь...[159] Чудный парк, испещренный редкой растительностью, выхожен с любовью прежними обывательницами монастыря — любительницами монахинями, искусными садовницами. Кругом веет стариной, окутанной молитвенным благоговением; лишь деревья своим таинственным шелестом да подчас радостное щебетанье бесчисленных пташек напоминали о реальном существовании этого уголка — дивного олицетворения ненарушимого покоя, глубокой душевной гармонии. Массивные дубовые ворота служили единственным проводником к бренному миру, суетному Парижу.

Недоступное монашеское жилище внезапно, во времена борьбы с конгрегацией, обратилось в ателье русских художников. Были допущены в кельи и другие обыватели, а молельная зала была предоставлена Серову и супругам Ефимовым[160].

Красивая, обширная домашняя церковь (32 метра длины), обрамленная внутри колоннадой из розового мрамора; стены обложены дубовыми отполированными досками; необъятной величины готические окна, в которые вделаны цветные стеклышки — средневековые «витро»; боковые колоннады, упиравшиеся в нишу алтаря, были подперты устойчивыми каменными сводами. Плафон ниши — разрисованный, а летающие лепные херувимы, ангелочки носились в выси над алтарем.

По одну сторону залы вырисовывались монашеские «ложи», наглухо вделанные в стены и не имевшие никакого сообщения друг с другом. Все

Я воспользовалась сообщением художников-супругов И. С. и Н. Я. Ефимовых, занимавших это ателье вместе с моим сыном (1910 г.).— *Прим. В. С. Серовой.*

вместе носило отпечаток былого молитвенного, строго религиозного культа.

К боковой комнате при алтаре примыкал балкон — любимое место отдыха Валентина Александровича. Тут весь Париж был как на ладони; сюда долетало отдаленное громыханье гигантского города; здесь колоссальный поток света ярко освещенных улиц и площадей отливал свои ослепительные огни в феерическом полумраке уединенного монастырского оазиса. Стоило перейти в противоположную сторону балкона, отделенную драгоценной чугунной решеткой, и потухавшие лучи вечернего заката уносили далеко-далеко от мирских треволнений: настроение торжественное! Оно выхватывало из сереньких буден, манило к творчеству.

Неисповедимы пути шествования идеи артиста в его душе от момента зарождения творческой силы, блеснувшей как алмазное зерно в его распалившемся мозгу, и до окончательного сформирования готового создания в цельное произведение великого мастерства. Рано или поздно пробирается оно и во внешний мир, то есть в мир зрителя,— пробирается безапелляционно, как железный закон. Так случилось и с Валентином Александровичем. Он был заражен творческой силой; это понимали все окружавшие его. От него ждали... Чего? Сами не знали, да и он, по-видимому, неясно сознавал, чего он искал. Смутно высказывал он желание заняться стариной, а жизнь в нем прорывалась изо всех пор!

Подоспели дягилевские репетиции «Шехеразады» Римского-Корсакова. Ида Рубинштейн впервые предстала перед глазами Валентина Александровича. Жребий был брошен: она заполнила его творческую душу безраздельно и всецело. Это был его последний законченный труд.

Раз в Москве вхожу я в кабинет Валентина Александровича и наталкиваюсь на портрет-фотографию довольно большого размера.

— Это что за урод? — невольно воскликнула я.

— Поосторожнее, мама, поосторожнее! — остановил он меня довольно сдержанно, но во взгляде заискрился недобрый огонек.

— Да кто же это такой?

— Это моя последняя работа...

— Ида Рубинштейн! — воскликнула я, точно ужаленная.

— Она самая!— процедил он сквозь зубы не без ехидства.

— И это та красавица, о которой весь мир трубит, которая поглотила лучшие твои творческие силы в Париже? Это — *красавица*?! И линия спины также красива?

— *Также* красива. Да! да! да! Эта линия также красива, — вдруг вспыхнув, с негодованием уставил он на меня пылающий от гнева взор.

Я замолчала.

Поняла, наконец, что в произведении этом затронуто нечто роковое, во что автор вложил свое *я* сознательно, с полной энергией, с захваты-

вающей верой. Валентин Александрович *верил* в свой труд, хотя знал, что он пройдет не без протеста.

А протесты были рьяные! Не я одна поддалась чувству невольной отчужденности, даже неприязненности к самому портрету, к счастью, ненадолго. Напомню характерные протесты того времени: дамы-любительницы, знатоки, задающие тон на вернисажах, находили портрет просто неприличным: «Нагота допустима, если она красива,— утверждали они,— а „*Ида*"...» Протестовали заслуженные профессора академии (не из старых), находя, что Валентин Александрович заигрывает с модернизмом, платит ему дань, в душе осуждая его; укоряли за неискренность, за измену чистому искусству. Уже до появления портрета г-жи Рубинштейн известный упрек втирания очков публике долго помнил оскорбленный автор «Иды» [161].

Простая публика недоумевала. Серов — дорогой певец серенькой нашей родины; строгий, неумолимый, правдивый психолог-портретист нашей современной интеллигентской и богатой буржуазной среды.

Вдруг... «Ида»!

Самый ощутительный отпор дал Музей Александра III еще при покупке портрета. Еле удалось получить разрешение на право быть выставленным в его залах [162].

Трогательно звучит жалоба Валентина Александровича в записке к г-же N: «Что мне делать? Мою бедную „Иду" хотят выгнать голой на мороз» [163].

В тиши, робко, там, где не ждешь правильной оценки, послышались голоса сердечного энтузиазма; постепенно зрело понимание этого самобытного, оригинального произведения. Между прочим, находили страдание в чертах ее, что как будто противоречило многочисленным и драгоценным перстням на руках и ногах. Валентин Александрович называл ее «раненой львицей», и хотя не отрицал выражения страдания, но находил его более расовым, чем индивидуальным: «многовековая борьба ярко отпечатлелась на женских еврейских лицах»,— утверждал он.

Теперь привожу в точности сообщенное мне Ефимовыми о процессе творчества этой многознаменательной картины.

«Валентин Александрович был как раз занят копией архаической греческой статуи. Это могло косвенно повлиять на стиль портрета и манеру письма его. Сразу ли решил он писать „Иду" или колебался в окончательном выборе темы для своей работы — это неизвестно; он предложил г-же Рубинштейн позировать, на что она дала ему свое согласие. Очевидно, он вдохнул в нее сознание важности этого решения, не особенно легко выполнимого для избалованной молодой женщины. Необыкновенная торжественность внешней обстановки, глубокая серьезность перво-

классного художника вызвали в ней, вероятно, твердую решимость довести дело до конца, хотя и были трудности, которые пришлось побороть не без упорного усилия. Начать с того, что обширную залу невозможно было согреть, а модель была так фантастически тонка, что вчуже становилось жутко при мысли: как она должна была зябнуть, обнажая свое исхудалое, деликатное тело! Так сидела она по нескольку часов, и ежедневно в назначенный час с пунктуальностью, делавшей ей великую честь. Г-жа Рубинштейн помогала бесспорно Валентину Александровичу писать свой портрет: это — счастливейшее сочетание модели и создающего ее художника, воодушевленного с ней единой мыслью, единым вдохновением! И только в его милой, в его целомудренной Chapelle мог создаться его последний, многознаменательный труд. И как легко писалось ему! Обыкновенно Валентин Александрович вымучивал свои портреты, перерабатывал их без конца. Ида Рубинштейн сразу ему удалась: он угадывал ее физиономию ясновидящим оком своим. После нескольких штрихов выявился ее благородный облик без всяких поправок, без переделок; так он предстал впервые перед зрителями на выставке в Риме: ни прибавить, ни убавить к своему дивному созданию он ничего не был в состоянии. Портрет „Иды" — сплошной акт вдохновения [164]. Будь Валентин Александрович в России, быть может, сомнения, неуверенность в своих силах помешали бы ему сотворить свой шедевр, каким он сам считал свою последнюю работу.

Надо принять во внимание, что в России как-то робко создают в области обновленной живописи: хватят чересчур смело, до полной безвкусицы, и впадают в антихудожественные эксцессы. В Париже давно миновали незрелые переживания; там модернизм стоит на твердой почве: там *законы красоты не предписываются устарелыми рецептами*. Мастера в лице Гогена [165], Матисса, Пикассо и др. служили столпами нового эмансипированного взгляда на эстетику, и, руководствуясь этими новыми законами, портрет „Иды" соответствует высшим спросам красоты».

ПОСЛЕСЛОВИЕ

ИДА РУБИНШТЕЙН И ЕЕ ПОРТРЕТ КИСТИ СЕРОВА

I

Театр и артистическая среда были близки Серову с молодых лет. Так же как и у родителей, любовь к театру прошла через всю его жизнь. Более того, он сам работал в театре, выполнив декорации к ряду оперных и балетных постановок, а со многими выдающимися театральными деятелями был очень дружен. Некоторых из них запечатлел на своих полотнах и в карандашных зарисовках. Это целая портретная галерея: Таманьо, Мазини, ван Зандт, Шаляпин, Федотова, Ермолова, Станиславский, Стахович, Качалов, Москвин, Ленский и Южин, Дягилев, Фокин, Анна Павлова, Карсавина и др. Близкие друзья Серова — художники А. Бенуа, Бакст, Коровин — были буквально одержимы театром и много сделали для развития русского театрально-декорационного искусства.

С. П. Дягилев, с которым Серов был связан большой многолетней дружбой, многие годы своей жизни отдал театру. В 1908 году он показал в Париже оперу «Борис Годунов» с участием Шаляпина. (До этого он также пропагандировал русское искусство за границей: в 1906 году устроил выставку работ русских художников; в 1907 — серию русских исторических концертов.) Хотя все, что ни делал Дягилев, всегда имело большой успех, но балетные спектакли «Дягилевской антрепризы» в Париже, по единодушному признанию современников, с полным основанием заслуживали особого внимания. Они начались в 1909 году и проводились Дягилевым до самой его смерти (в 1929 году). Первый «русский сезон» имел небывалый успех. Даже для Парижа, который в то время, казалось, ничем нельзя было удивить, все было откровением. Вот, например, что говорится в одном французском издании спустя почти полвека о выступлении русского балета в 1909 году: «В историю балета 18 мая 1909 года <день первого спектакля> входит как одна из значительнейших дат, к которой необходимо всегда обращаться, потому что она знаменует собой открытие новой формы спектакля, должниками которой мы все еще являемся и сегодня <...> Имена Нижинского, Павловой, Фокина, Карсавиной, Больма и Иды Рубинштейн сразу появились у всех на устах. Не меньше

говорили о Бенуа и Баксте. Достаточно было двух представлений, чтобы эти имена, неизвестные накануне, стали навсегда знаменитыми»[1].

Предельный восторг в первом «русском сезоне» в Париже на сцене театра «Châtelet вызвал балет «Клеопатра» (в России он шел под названием «Египетские ночи»). Декорации к нему исполнил Л. С. Бакст, а танцы поставил М. М. Фокин. Заглавную роль в балете исполняла никому неведомая Ида Рубинштейн. Успех этого балета, вспоминал впоследствии один из участников дягилевских спектаклей А. Н. Бенуа, «превосходил успех самого Шаляпина. Но действовал тут не какой-либо „соблазн зрелища", грубее говоря,— не элемент скабрезной пикантности. Правда, сама царица Египта в лице смелой и юной Иды Рубинштейн постепенно лишалась всех своих покровов и затем предавалась любовному экстазу у всех на глазах, причем лишь в самый критический момент являлись услужливые придворные дамы, окружавшие занавесками ложе любовников (что до некоторой степени подчеркивало рискованность положения)... Под дивную, но и страшную, соблазнительную, но и грозную музыку из „Млады" со сложным придворным ритуалом, разматывались одни за другими многочисленные покровы, и оголялось тело всемогущей красавицы, гибкая тонкая фигура которой оставалась лишь в том чудесном полупрозрачном наряде, который ей придумал Бакст. Но то не являлась „хорошенькая актриса в откровенном дезабилье", а настоящая чаровница, гибель с собой несущая. Рядом с этой сценой „раздевания" кульминационным пунктом спектакля „Клеопатры" являлась „вакханалия" на музыку Глазунова из „Времен года", что и оправдало вполне возложенные на этот номер надежды»[2].

Какими прославленными ни стали позже многие участники труппы Дягилева, однако в то время больше всего шумной известности выпало на долю Иды Рубинштейн. В этом спектакле она имела «такой оглушительный успех, что, по словам очевидцев, буквально затмила выступавших одновременно с ней и Павлову, и Карсавину, и Нижинского, и Фокина!»[3]. Впрочем, были и более сдержанные суждения. В одной из заметок, присланных из Парижа, говорилось, например: «Все корреспонденции и телеграммы о „восторгах" по русскому обычаю преувеличены и, кроме того, относятся к генеральным репетициям <...> „Клеопатра" после первого представления не вызвала особенных восторгов прессы, даже „Matin" говорит сегодня, что мимика исполнительницы заглавной роли г-жи Рубинштейн была весьма странная и необычная (singulière), но отнюдь не интересная. Рискованным и храбрым (témérité) считается выступление в чересчур откровенных костюмах, с босыми ногами, видными выше колен <...> Можно сомневаться, изящно ли то, что нам показали, но во всяком случае это ново и потому интересно»[4]. Парижский сотрудник другой газеты в своем сообщении отмечал, что, «несмотря на проявляющуюся местами искусственность неко-

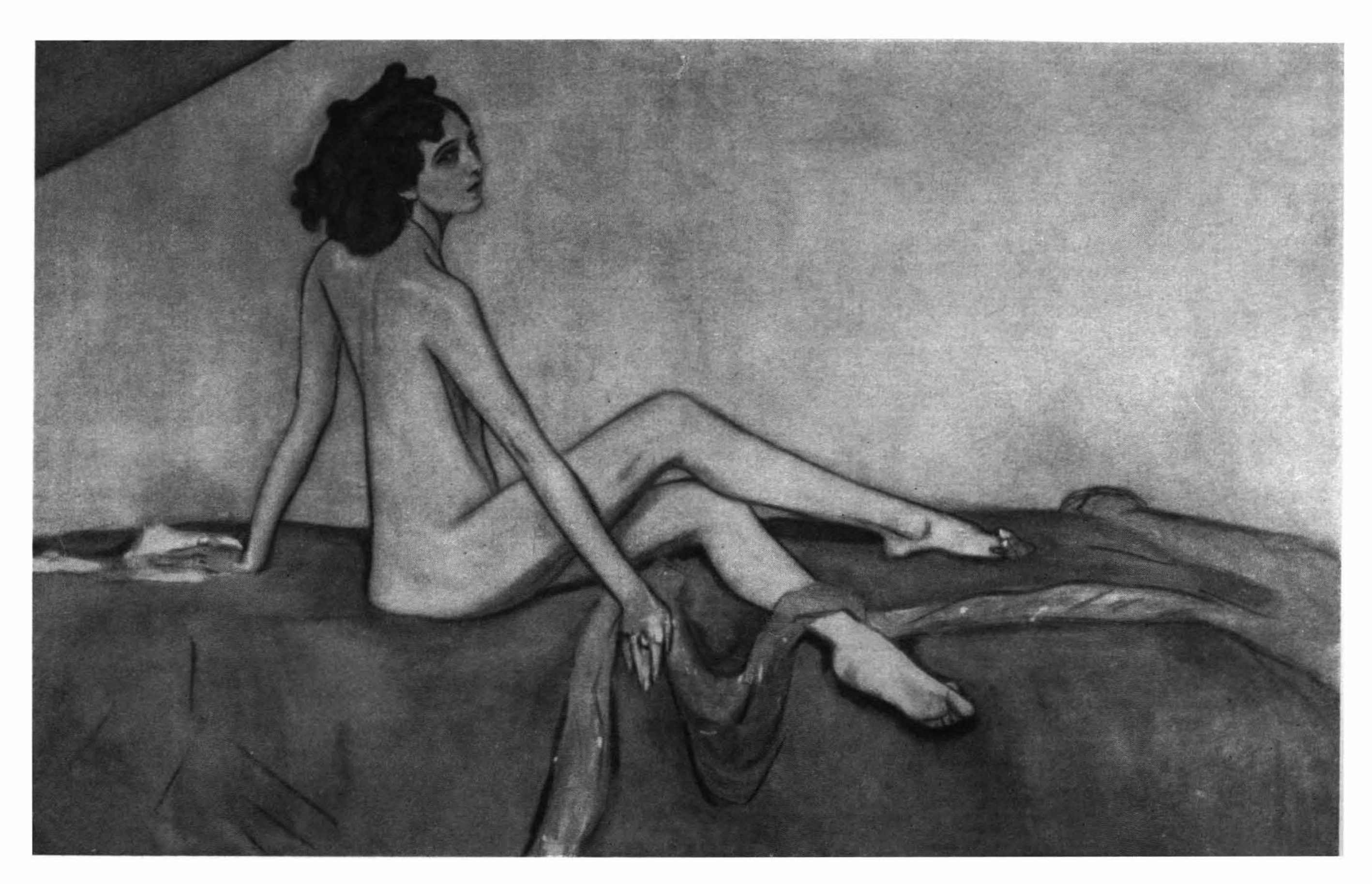
---

[1] Dictionnaire du ballet moderne. Paris, 1953, p. 40—41.

[2] Александр Бенуа. Воспоминание о балете. III. Русские балеты в Париже. — «Русские записки». Т. 18. Париж, 1939, стр. 97.

[3] Андрей Шайкевич. Ида Рубинштейн. К первой годовщине смерти балерины.— «Русские новости», Париж, 1961, 18 августа, № 846.

[4] Dito. Русский сезон в Париже. От нашего корреспондента. — «Речь», 1909, 26 мая, № 141.



ИДА РУБИНШТЕЙН. Темпера, уголь. 1910.

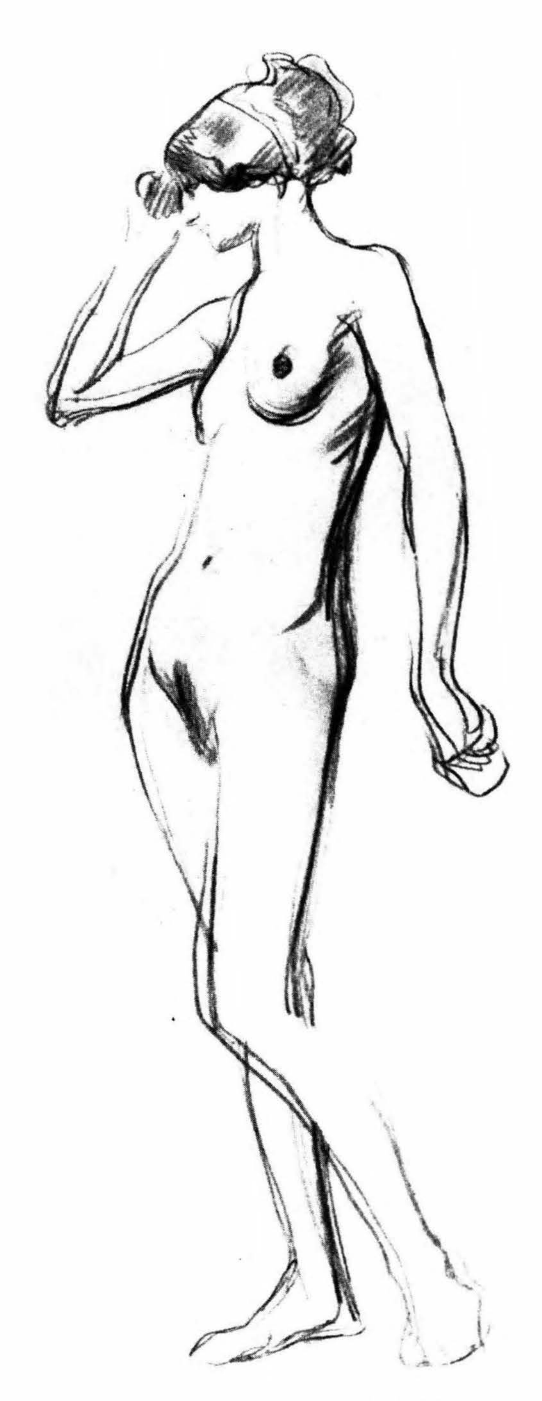


ИДА РУБИНШТЕЙН. Первый замысел портрета.
Уголь, акварель, темпера, карандаш. 1910.

ИДА РУБИНШТЕЙН. Эскиз портрета. Рисунок. 1910.



Н. В. ГОЛУБЕВА, И. Л. РУБИНШТЕЙН, Г. Д'АННУНЦИО. Рисунок-шарж. 1910.



И. Л. РУБИНШТЕЙН (?). Рисунок. 1910 (?).

торых движений», Ида Рубинштейн «создала незабываемый образ, сумела передать настоящую стихию Клеопатры»[1]. Резкий отзыв об Иде Рубинштейн как об актрисе дал К. С. Станиславский, хорошо ее знавший еще девочкой-подростком. Вот что он писал из Парижа 15 августа 1909 года своей жене: «По всему Парижу красуется имя Ida Roubinstein. Знал я ее такой же, как Кира[2]. Только кончила гимназию. Звал я ее учиться как следует. Она нашла Художественный театр устаревшим. Была любительницей, училась всему и во Франции, и в Германии, и в Англии. Хотела быть немецкой актрисой. Опять пришла ко мне. Опять не послушала. Поступила в императорский театр, думала там найти новое (другими словами, старое, что якобы делается новым). Потом планы с Мейерхольдом, с Саниным, строили театр на Неве. Опять пришла в Художественный театр. Опять не послушалась. Сходилась с Дункан, та прогнала ее. И теперь эта богачка Рубинштейн, дочь тех самых архимиллионеров харьковских <...> та Рубинштейн, которая считала всех и вся ниже себя, профинтив все, ломается в „Олимпии"[3]. Ее знаменитое имя стоит рядом с труппой собак и Maria la Bella. Сегодня иду смотреть для назидания — к чему приводит гордость, самомнение и невежество в искусстве». А в письме, отправленном на следующий день, Станиславский так лаконично выразил свое впечатление: «Более голой, и бездарно голой я не видал. Какой стыд! Музыка и постановка „танца семи покрывал" (Фокина) очень хороши. Но она бездарна и гола»[4].

Станиславскому, по-видимому, не удалось тогда посмотреть балет «Клеопатра» в парижском Châtelet. Но именно этим своим выступлением Ида Рубинштейн заставила печать заговорить о ней.

Ида Львовна Рубинштейн родилась в Петербурге в 1880 году в очень богатой еврейской семье. Хотя ее родители жили в основном в Харькове, но воспитывалась она у тетки в Петербурге, где окончила гимназию. Один из современников, познакомившийся с ней тогда, был поражен тем, как она декламировала: «Читала она удивительно хорошо, с таким страстным подъемом, с таким самозабвением, какое выучкой не дается». И далее он так говорит о юной Иде Рубинштейн: «Поразила меня и наружность Рубинштейн <...> Она производила впечатление какой-то „нездешней", сомнамбулы, едва пробудившейся к жизни, охваченной какими-то чудесными грезами. Я стал по нескольку раз в неделю заниматься с И. Л. Рубинштейн историей русской литературы. Она была уже тогда образована и развита <...> Казалось, великое будущее ждало эту любимицу счастья, выхоленную жизнью. Ида Львовна жила одной только мыслью — сделаться трагической артисткой. Сколько мог, я старался убедить ее в ошибочности того вечного пафоса, с которым она декламировала, внушить ей необходимость простоты и т. д. <...> Весь тот год, когда я с ней занимался, прошел для нее в нравственных терзаниях: продолжать ли уроки у своей первой учительницы, переме-

---

[1] Н. Оттокар. Русский балет в Париже. Клеопатра. — «Слово», 1909, 13 июня, № 825.

[2] Речь идет о дочери Станиславского, которой в 1909 г. было восемнадцать лет.

[3] «Олимпия» — театрально-концертный зал. В нем Ида Рубинштейн исполняла «Танец семи покрывал».

[4] К. С. Станиславский. Собрание сочинений. Т. 7. М., 1960, стр. 444, 445.

нить ли систему, поступить ли в труппу Станиславского, начать ли уроки пластики и т. д. В конце концов эти душевные терзания довели Иду Львовну до такого нервного состояния и до такого физического истощения, что на нее было больно смотреть»[1].

Увлечение театром превратилось в одержимость и привело к тому, что она начала обучаться в Москве под руководством А. П. Ленского. Декоратор К. Ф. Вальц, познакомившийся с ней в то время, утверждает, что Ида Рубинштейн «никогда особенных надежд, как артистка, не подавала»[2]. Но на этот счет имеется высказывание противоположного характера, принадлежащее драматургу и журналисту Ю. Д. Беляеву: «Я помню, как несколько лет назад, в бытность мою в Москве, покойный А. П. Ленский первый назвал мне это имя: „Замечательная у меня ученица! .. Будущая Сара Бернар! . ." Вот как. А кому же было и верить, как не Ленскому? Его авторитет „на Москве" был непогрешим»[3]. По-видимому, следует отдать предпочтение свидетельству Беляева. Тем более что вряд ли сам Станиславский стал бы «звать ее учиться», если бы у нее не было хороших задатков. Метания Иды Рубинштейн из одного театра в другой, о чем упоминал Станиславский, кончились, когда она встретилась с выдающимся русским хореографом М. М. Фокиным, уловившим особенности ее природных качеств и дарования. Он привлек ее к постановке пьесы Оскара Уайльда «Саломея», над которой в то же время (1907 год) работал и театр В. Ф. Комиссаржевской[4]. Спектакль был запрещен цензурой, так как пьеса по тому времени казалась в высшей степени безнравственной. Много лет спустя М. М. Фокин, касаясь этого периода своей жизни, писал об Иде Рубинштейн: «Надо отдать должное этой артистке. Такую энергию, настойчивость в работе редко приходилось встретить <...> Работа над „Саломеей" была совершенно необычная и единственная в моей жизни. Надо было одновременно и научить Иду Львовну танцевальному искусству, и создать с нею танец Саломеи. До меня она очень мало занималась танцами и в них совершенно не преуспевала. Задача предстояла создать к спектаклю не только танец Саломеи, но создать и танцовщицу. Помогала энергия молодой артистки и необычайная ее внешность. Мне казалось, что из нее можно сделать что-то необычное в стиле Бирдслея. Тонкая, высокая, красивая, она представляла интересный материал, из которого я надеялся „слепить" особенный сценический образ. Если эта надежда не совсем оправдалась при постановке „Саломеи", то в „Клеопатре" и „Шехеразаде" получилось то, что представлялось мне с первых моих уроков с И. Л. Рубинштейн»[5]. Позже в Париже Иде Рубинштейн удалось

---

[1] А. Погодин. Из встреч жизни.— «Утро», Харьков, 1911, 22 мая, № 1351.

[2] К. Ф. Вальц. Шестьдесят пять лет в театре. Л., 1928, стр. 221.

[3] Юр. Беляев. Ида Рубинштейн.— «Вечернее время», 1913, 4 июня, № 471.

[4] Сохранилось около ста писем Иды Рубинштейн к А. Л. Волынскому, в которых имеются интересные сведения об этом периоде ее жизни (не издано; ЦГАЛИ).

[5] М. Фокин. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Л.—М., 1962, стр. 221. По-видимому, коллеги Фокина и Иды Рубинштейн по театру и не подозревали об этой работе актрисы над овладением танцевальным мастерством. Артист А. А. Мгебров, писал, например, о ней: «Она не сыграла ровно ничего, но в течение некоторого времени ежедневно приезжала в театр, молча выходила из роскошной кареты, в совершенно фантастических и роскошных одеяниях, с лицом буквально наштукатуренным, на котором нарисованы были, как стрелы, иссиня-черные брови,

исполнить роль Саломеи. Известный балетоман и театральный критик В. Я. Светлов так отзывался о ее исполнении: «В ней чувствуется та иудейская раса, которая пленила древнего Ирода; в ней — гибкость змеи и пластичность женщины, в ее танцах — сладострастно окаменелая грация Востока, полная неги и целомудрия животной страсти. Сколько пленительной томности в ее танце, так тонко и художественно угаданном Фокиным <...> Эта истома страсти, выливающаяся в тягучие движения тела, прекрасно передана Идой Рубинштейн!» [1]

В 1910 году «русский сезон» в Париже открылся балетом «Шехеразада», в котором Ида Рубинштейн исполняла заглавную роль. Опять ее выступление вызвало резко противоречивые суждения. А. Н. Бенуа в те дни писал, что «гордая, коварная, безудержная в своих страстях Зобеида — г-жа Рубинштейн», так же как В. Ф. Нижинский, «совершенно бесподобны» [2]. Даже Ромола Нижинская, вообще не терпевшая какой-либо похвалы в адрес балетных артистов, помимо мужа, писала впоследствии: «Стройная Рубинштейн, отличавшаяся большой пластической красотой, была превосходной Шехеразадой. Ее движения, одновременно отмеченные достоинством и чувственностью, выражали глубокую истому женщины, жаждавшей любовного удовлетворения» [3]. Современник, побывавший на «Шехеразаде», в следующих словах передавал свой восторг: «Оргия, поставленная так, как умеет ее ставить Фокин <...> Как дивно красив бледный профиль Иды Рубинштейн среди этих смуглых восточных типов, какими воздушными, кошачьими прыжками приближается к ней Нижинский, в каких невиданных позах сплетаются их гибкие тела. Ничего подобного я не видал не только в здешней опере, но и у нас, в домашней обстановке нашего балета» [4]. М. М. Фокин считал, что Ида Рубинштейн безупречна в этом балете: «Об исполнении И. Л. Рубинштейн и о постановке ее роли хочу сказать, что это удивительное достижение: большой силы впечатления <она добивалась> самыми экономными, минимальными средствами. Все выражалось одной позой, одним жестом, одним поворотом головы. Зато все было точно вычерчено, нарисовано. Каждая линия продумана и прочувствована» [5]. Но высказывались и ядовито-скептические замечания: «Кроме голых ног и змеиной фигуры», считал сотрудник московской газеты, Ида Рубинштейн «ничего не показала» [6].

Это было последнее выступление Иды Рубинштейн в «Дягилевской антрепризе» (если не считать исполнение той же роли 8 мая 1920 года).

такие же огромные, нарисованные ресницы у глаз и пунцовые, как коралл, губы; она так же молча входила в театр, не здороваясь ни с кем, садилась в глубине зрительного зала во время репетиции и молча же потом возвращалась в карету и уезжала. Это загадочное пребывание Рубинштейн, правда довольно недолгое, в качестве актрисы нашей труппы, и до сих пор еще остается для меня совершенно непонятным» (А. А. Мгебров. Жизнь в театре. Т. I. Л., 1929, стр 379).

[1] В. Светлов <В. Я. Ивченко>. Современный балет. СПб., 1911, стр. 74.

[2] Александр Бенуа. Русские спектакли в Париже. Шехеразада. — «Речь», 1910, 12 июля, № 188.

[3] Romola Nijinsky. Nijinsky. Paris, 1933, p. 115.

[4] Н. Костылев. Наш балет в Париже.— «Аполлон», 1910, № 9, стр. 26.

[5] М. Фокин. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Л. — М., 1962, стр. 245.

[6] Н. Я. Наш балет за границей.— «Голос Москвы», 1910, 16 мая, № 111.

В 1911 году в парижской Opéra она сыграла святого Себастьяна в одноименной пятиактной мистерии, написанной специально для нее д'Аннунцио. Во французском журнале того времени так говорилось об ее игре в «Святом Себастьяне»: «... чтобы воплотить эту роль, поэт избрал женщину, обладающую исключительным умом и чуткостью. Искусство г-жи Иды Рубинштейн является подлинным творчеством <...> она напоминает то художников-примитивистов, то Боттичелли, то Рафаэля или Густава Моро» [1].

В 1913 году она исполнила главную роль в другой, также именно для нее написанной пьесе д'Аннунцио — «Пизанелла», поставленной В. Э. Мейерхольдом. А. В. Луначарский, побывавший на этом спектакле, весьма отрицательно отозвался о Иде Рубинштейн как об актрисе. Он отмечал, что она «неталантлива», «хромает по части дикции» и хотя она «изящная», но «худощавая как Дон-Кихот» [2]. Очень резко об Иде Рубинштейн — актрисе высказывался и А. Р. Кугель [3]. А сам Мейерхольд в конце жизни так отзывался о ней: «...была ли Ида Рубинштейн талантлива? Она не была совершенно бездарна, и все зависело от того, какой режиссер с ней работает. Она была очень восприимчива, понятлива, любопытна. Конечно, это было все-таки очень яркое в своем роде явление — Ида Рубинштейн» [4].

Ю. Д. Беляев в том же 1913 году, говоря об Иде Рубинштейн, пожалуй, вернее других передал атмосферу ажиотажа вокруг нее: «...Имя это на всякие лады повторяет „весь Париж". Она, несомненно, замечательное явление на современной сцене. Вот уже пять лет, как от нее нет никому покоя. Ее все судят, судят и судят. Это тоже замечательно. Судят, но — заметьте — не осуждают и не оправдывают. Другими словами — к ней неравнодушны» [5].

Находились, впрочем, и злые языки, которые приписывали успех Рубинштейн ее значительным средствам. Так, известный в начале века в театральной среде поэт Л. Г. Мунштейн, печатавшийся под псевдонимом Lolo, писал на страницах одной московской газеты:

Дитя рекламы шумной, звонкой!
Пером, резцом и лестью тонкой
Тебе воздвигли пьедестал.
Но создал всю «литературу»,
Легенды, живопись, скульптуру —
Не твой талант, а... капитал [6].

Невероятная театральная карьера Иды Рубинштейн многими современниками приписывалась ее оригинальной внешности. Александр Бенуа, который, по его словам, «лично не был очарован Рубинштейн, несмотря на всю ее замечательную красоту», так

[1] Claude Roger-Marx. Le Martyre de Saint-Sébastien.— „Comœdia illustré", Paris, 1911, № 17, 1 juin, p. 533.

[2] А. Луначарский. Пизанелла и Магдалина (Письмо из Парижа).— «Театр и искусство», 1913, № 25, 23 июня, стр. 517, 518.

[3] Homo Novus. Золотая муха.— «Театр и искусство», 1913, № 23, 9 июня, стр. 488—490.

[4] А. Гладков. Мейерхольд говорит. (Записи 1934—1939 гг.). — «Нева», 1966, № 2, стр. 204.

[5] Юр. Беляев. Ида Рубинштейн. — «Вечернее время», 1913, 4 июня, № 471.

[6] «Руль», 1911, 15 сентября, № 312.

передавал своеобразие этой женщины: «В ней есть что-то таинственное до холода, до озноба. И что-то слишком пряное, слишком изысканное, слишком, я бы сказал, упадочное» [1]. А вот как описывала ее внешность Н. Я. Симонович-Ефимова, имевшая возможность неоднократно видеть ее в 1910 году: «...лицо Иды Рубинштейн было такой безусловной, изумляющей красоты, что кругом все лица вмиг становились кривыми, мясными, расплывшимися — какими бы праздничными до того ни казались. <...> Пожалуй, увидеть ее — это этап в жизни, потому что дается особая возможность судить о том, что такое лицо человека. Овал лица — как бы начертанный образ без единой помарки счастливым росчерком чьего-то легкого пера, благородная кость носа. И лицо милое, матовое, без румянца, с кипой черных кудрей позади. Современная фигура, а лицо — некоей древней эпохи. Из былинной Индии»[2]. Другие современники отмечали «ее чудесный восточный профиль с узкими миндалевидными глазами» и «длинное, по-молодому стройное тело со свойственной ему угловатостью, которое, казалось, только что сошло с египетского барельефа»[3]. Экспансивный Бакст был в восхищении от Иды Рубинштейн и выразил это предельно кратко: «Она богиня»[4].

Не меньше, чем редкая красота, знавших ее людей поражали и личные качества Иды Рубинштейн.

В одном из своих писем 1910 года, когда Серов уже познакомился с ней, он, например, сообщал жене, что видел Рубинштейн, которая вернулась из Африки, где «убила льва» [5]. Это лишь один из многих таких поступков, которыми изобиловала жизнь Иды Рубинштейн. Декоратор К. Ф. Вальц вспоминал об этой стороне ее характера следующее: «Рубинштейн была большой любительницей сильных ощущений, и средств для приобретения таковых у ней было достаточно. Это была невероятно эксцентричная женщина, но во всяком случае не лишенная интереса как человек» [6].

Необычность личности Иды Рубинштейн, далеко выходящей за привычные рамки будничных представлений, видна из ее автобиографической статьи, появившейся во французской печати в пору ее наибольшей известности. В ней она, в частности, писала: «Вам угодно знать про мою жизнь? Я лично делю ее на две совершенно самостоятельные части: путешествия и театр, спорт в движении и волнующее искусство. Вот что берет все мое время. Одно велико, другое безгранично. Я то уезжаю в далекие страны, то подымаюсь в безоблачные сферы,— по крайней мере, мне лично так кажется. Что же по этому поводу думают остальные, меня интересует меньше, чем вы можете думать. Вероятно, многих удивит такая „безалаберная, кочующая жизнь", при которой я не знаю, что будет со мной через неделю. Я же нахожу в ней наибольшую прелесть. Без того я не могла бы вовсе жить. Мне необходима смена, и полная смена впечатлений,—

---

[1] Александр Бенуа. Русские спектакли в Париже.— «Речь», 1909, 25 июня, № 171.

[2] Симонович-Ефимова, стр. 116.

[3] Peter Lieven. The birth of ballets russes. London, 1936, p. 97.

[4] Там же, p. 53.

[5] Серов. Переписка, стр. 172. Письмо, имеющее пометку «Париж. Понедельник», правильно отнесенное составителем книги к 1910 г., поддается более точной датировке — 18(31) октября 1910 г.

[6] К. Ф. Вальц. Шестьдесят пять лет в театре. Л., 1928, стр. 222.

иначе я чувствую себя больной. Жизнь на открытом воздухе, полная приключений и неожиданностей, страстная, напряженная, помогает мне усвоить те роли, которые тому или иному автору угодно поручить мне. При полной самостоятельности, все же одна часть жизни дополняет и украшает другую. Я люблю жизнь только потому, что одинаково люблю и искусство, ради которого ни перед чем не остановлюсь <...> Лучшими ролями в своем репертуаре я считаю роли Саломеи и Клеопатры, но без Бакста и Ленского я ничего не могла бы сделать. Если можно говорить про успех, то в значительной части я обязана им моим прекрасным учителям. <...> У меня много проектов, и чисто театральных, и всяких других. Разрабатываю план нового путешествия, который поражает меня самую. Если бы моя работа была совсем плоха, обо мне не говорили бы. Раз спорят, раз ругают и хоть немного и немногие хвалят, значит, стоит продолжать. Это я и сделаю» [1].

В 1920-х годах Ида Рубинштейн организовала собственную балетную труппу, в которой выступала вплоть до второй мировой войны. Журналист Лев Любимов, посетивший ее в Париже в ноябре 1928 года, вспоминал впоследствии: «Как только она появилась на пороге, я испытал то же, что, вероятно, испытывал каждый при встрече с ней: передо мной было словно видение из какого-то спектакля. Ида Рубинштейн казалась как бы немыслимой „просто в жизни“: малейшее ее движение, всякое слово, улыбка были плодом древнего искусства мимов. В муслиновом белом тюрбане, закутанная в облегающие ее соболя, она сидела затем на диване среди больших розовых подушек. Я задавал ей вопросы, она отвечала мне то по-французски, то по-русски». Заключая беседу, Ида Рубинштейн сказала журналисту: «Напишите, что я рада служением русскому искусству послужить моей родине» [2].

На протяжении полувека ее хорошо знал А. Н. Бенуа, а в 1923—1939 годах он выполнил эскизы декораций и костюмов для шестнадцати спектаклей, показанных (или готовившихся к постановке) парижской труппой Иды Рубинштейн. Незадолго до смерти А. Н. Бенуа высказал интересное суждение о ней как об актрисе. Когда ему задали вопрос, «подошла ли роль Настасьи Филипповны Иде Рубинштейн», он ответил:

«Нет, совсем не подошла. Но, вообще, бедная Ида,— ей по-настоящему подошли только две роли, в которых она пленила tout Paris [3]: роль Клеопатры (в одноименном балете, сильно переиначенном мной, Фокиным и Дягилевым из „Египетских ночей“ Аренского) и роль Шехеразады. Там она не говорила, там ей надлежало только „двигаться“, ходить, делать несколько немудреных па, будучи в обеих ролях чудесно одетой и „убранной“ Бакстом. Во всех же других выступлениях она, бедняжка, была вовсе не на высоте поставленных задач. Мне несколько совестно так отзываться о моей многолетней меценатке (с 1923 по 1939 год), дававшей мне возможность создавать те или иные „сценические оформления“. Однако Amicus Plato... [4] и т. д.

---

[1] Ida Roubinstein. Mes rôles et mes chasses.— «Lectures pour Tous», Paris, 1913, № 12, 15 juin; перепечатано с сокращениями в «Вестнике иностранной литературы», 1913, № 8, стр. 29—32.

[2] Лев Любимов. На чужбине. М., 1963, стр. 176, 177.

[3] весь Париж *(франц.)*.

[4] Первые слова поговорки: «Платон мне друг, но истина мне дороже» *(лат.)*.

Вся беда была в том, что она во что бы то ни стало желала осуществить какие-то мечты и заветы юности и сделаться трагической актрисой и балетной артисткой, соперничая с первейшими звездами! На самом деле она так и осталась „любительницей", и ей не было дано даже достичь мастерства кордебалетных плясуний. Несколько удачнее она справилась с ролью Дамы с Камелиями. Напротив, роль Настасьи Филипповны в пьесе Нозиэра и Бинштока, выкроенной из „Идиота", ничего не могла ей дать в смысле естественности, отойти от любительства. Вот Вам и ответ на Ваш вопрос. Но что касается постановок ее спектаклей, то тут она не жалела средств (на нынешние деньги эти спектакли стоили бы миллиарды), и Бакст, а после него я создали для нее ряд, и очень эффектных, зрелищ, среди коих следует выделить „Св. Себастьяна" и „Елену Спартанскую" Бакста и мои постановки колоссальной мистерии „L'Impératrice aux Rochers", „Diane de Poitiers", „Le Boléro", „Les Noces de Psyché", „La Bienaimée", „Notturno"[1]. К сожалению, все это „не прибавило к моим лаврам", ибо несмотря на (вялые) одобрения критики, на (умеренные) аплодисменты публики, произведения эти по милости „отсутствия центрального лица" (героини) проходили в атмосфере довольно прохладной и все, что составляло блеск и роскошь спектакля, отправлялось почти сразу в склады, где декорации, костюмы и реквизиты тихонечко разлагались, уже никогда не видя больше света рампы.

Бедная, бедная, честолюбивая, щедрая, героически настроенная Ида! Где-то она теперь, что с ней? Говорят, она живет в Англии и всецело отдалась благотворительности. С парижского горизонта она исчезла бесследно. Даже ее нарядный особняк на Place des Etats-Unis продан и срыт до основания. Что касается меня, то я храню о ней память, в которой доминируют чувства признательности и почтения, но совсем отсутствуют восторг, любование (admiration). Характерно, что ни один образ, созданный ею, *не живет в моей памяти,* — вроде того, как живут образы, созданные Цукки, Павловой, Дузе, Станиславским, Давыдовым и т. д. Но да останется здесь сказанное строго между нами или, если найдете нужным, „сдайте в архив". Но я не желал бы, чтобы эти строки <...> явились бы еще одной чашей горечи, отравляющей ее годы старости. Таких чаш ей, вероятно, пришлось испить немало, и, пожалуй, самой горькой была чаша самосознания. Но возможно, что она и до конца не сознавала своей ошибки и тешила себя мыслию, что она „великая артистка"»[2].

А. Н. Бенуа не знал, что последние годы жизни этой удивительной женщины были так же необычайны, как, в сущности говоря, вся ее жизнь. После того как гитлеровские полчища в 1939 году оккупировали Францию, она поселилась в Лондоне, где работала в лазарете для раненых французских и английских солдат. Вернувшись во Францию, перешла в католичество и последние десять лет прожила «в строгом уединении» на юге Франции, где и скончалась в 1960 году на восемьдесят первом году жизни[3].

---

[1] «Императрица в скалах», «Диана Пуатье», «Болеро», «Свадьба Психеи», «Возлюбленная» *(франц.),* «Ноктюрн» *(итал.).*

[2] Из письма А. Н. Бенуа к А. Н. Савинову из Парижа от 22—24 марта 1959 г.— Не издано. В собрании А. Н. Савинова, Ленинград.

[3] Андрей Шайкевич. Ида Рубинштейн. К первой годовщине смерти балерины.— «Русские новости», Париж, 1961, 18 августа, № 846.

11

Безусловно, до своей встречи с Идой Рубинштейн Серов немало слышал о ней от своих друзей — непосредственных участников «русского сезона» в Париже в 1909 году. Но увидеть ее ему довелось только в 1910 году в балете «Шехеразада» [1]. Облик молодой женщины (ей было в это время тридцать лет) произвел большое впечатление на художника. Позднее И. Э. Грабарь, со слов самого Серова, писал, что тот «нашел в ней столько стихийного, подлинного Востока, сколько раньше не приходилось наблюдать никогда ни у кого. Он был до того увлечен и захвачен впечатлением, что решил во что бы то ни стало ее писать. Серов находил, что это не фальшивый, сладенький, грошовый Восток банальных опер и балетов, а сами Египет и Ассирия, каким-то чудом воскресшие в этой необычайной женщине. „Монументальность есть в каждом ее движении,— просто оживший архаический барельеф!" — говорил он с совершенно необычайным для него воодушевлением» [2].

В одной заметке, появившейся после смерти Серова и принадлежавшей перу журналиста И. С. Розенберга, брата Л. С. Бакста, в декорациях и костюмах которого шел балет «Шехеразада», рассказывалось, как «совершенно случайно» у Серова возникла мысль написать портрет Иды Рубинштейн: «С Р<убинштейн> он <Серов> не был знаком, и однажды он увидел ее в театре беседующей с художником Б<акстом>. „Вот кого бы я охотно написал", — сказал Серов Б<аксту>, показывая на Иду. „За чем же дело стало?" — „Познакомь меня с ней..." — „Охотно". — „Но согласится ли она позировать?" — „Я в этом уверен". — „Только с одним условием. Я хочу написать ее совершенно голой". — „Спросим ее сейчас", — сказал Б<акст>. Через несколько минут Серов был представлен артистке и она выразила ему согласие позировать в костюме Евы» [3].

Прежде чем приступить к созданию монументального портрета Иды Рубинштейн, Серов, по-видимому, сделал немало различного рода зарисовок и набросков. Но из этого до нас почти ничего не дошло. Можно также предположить, что перед тем, как приступить к этому капитальному полотну, художник выполнил несколько эскизов и вариантов портрета. Недавно нам удалось выяснить, что за рубежом существует один из первых его вариантов — поясной профильный портрет сидящей Иды Рубинштейн. Это блистательное произведение Серова, подаренное им в свое время Н. В. Голубевой, находится в частном собрании во Франции и впервые здесь воспроизводится. Во время работы над данным изданием нами обнаружен в фондах Третьяковской галереи превосходный рисунок стоящей обнаженной женщины. Мы не сомневаемся, что Серов исполнил его с Иды Рубинштейн, когда готовился к созданию портрета (этот рисунок также публикуется здесь впервые). Воспроизводится и известный каран-

[1] И. Э. Грабарь уверяет, что это было в балете «Клеопатра», то есть в мае 1909 г. (Грабарь, стр. 214). Но такое утверждение ошибочно, так как Серова не было в то время в Париже.

[2] Грабарь, стр. 214—218.

[3] Петербургский обозреватель <И. С. Розенберг>. Эскизы и кроки. — «Петербургская газета», 1914, 4 января, № 3.

дашный эскиз к окончательному варианту портрета (эскиз хранится в ГТГ). Сохранилась также относящаяся к 1910 году серовская карикатура на Иду Рубинштейн: артистка изображена вместе с д'Аннунцио и Н. В. Голубевой (ГТГ).

В воспоминаниях Н. П. Ульянова приводятся следующие слова Серова о том глубоком удовлетворении, которое он испытал, работая над портретом Иды Рубинштейн: «Одно могу сказать — рисовал я ее с большим удовольствием. Да и как иначе! Не каждый день приходится делать такие находки. Ведь этакое создание... Ну, что перед ней все наши барыни? Да и глядит-то она куда? — в Египет. Портрет ее почему-то нравится только женщинам» [1].

Г. Л. Гиршман, говоря о Серове в период создания этого произведения, пишет, что он «увлекался композицией портрета: Ида Рубинштейн напоминала ему образ египетской принцессы» [2].

Художник С. Д. Милорадович, близко знавший Серова по Училищу живописи, ваяния и зодчества в течение многих лет, явно под впечатлением разговоров с ним писал впоследствии в своих воспоминаниях: «До Серова многие художники изображали танцовщиц (Дега, Каульбах и др.) в красивых движениях и изящных костюмах. Серов же Иду Рубинштейн написал сидящей в спокойной позе и совершенно обнаженной. Хорошо зная анатомию, он желал анатомически верно и правдиво передать характер телосложения знаменитой натурщицы и вполне достиг этого. Серов это произведение свое (злое) признавал очень удачным и был им доволен» [3]. Что это действительно было так, подтверждается публикуемыми выше воспоминаниями В. С. Серовой. Впервые увидев фотографию портрета Иды Рубинштейн, она усомнилась, что это портрет красивой женщины. И далее она писала о реакции сына на ее критическое замечание: «„И линия спины также красива?"— „*Также* красива. Да! да! да! Эта линия также красива",— вдруг вспыхнув, с негодованием уставил он на меня пылающий от гнева взор». А в дошедших до нас письмах Серова имеется лишь одно его высказывание об этой его работе, сделанное несколько месяцев спустя после ее окончания: «Видел свою нарисованную Рубинштейн — не так хорошо, как думал, но ничего, то есть хороша голова» [4]. В устах Серова, отличавшегося большой сдержанностью, когда речь шла о его собственных произведениях, это высокая оценка.

Портрет Иды Рубинштейн, исполненный Серовым в 1910 году, экспонировался на Всемирной выставке в Риме в 1911 году, где широкая публика с ним впервые и ознакомилась.

Разноголосица прессы об этом произведении Серова была неимоверная: положительный отзыв сменялся отрицательным и наоборот. В первом по времени обнаруженном нами отклике в печати портрет «прославленной Иды Рубинштейн» упоминался среди других «превосходных портретов», которые художник дал на выставку: О. К. Орловой

---

[1] Н. П. Ульянов. Мои встречи. Изд. 2, дополненное. М., 1960, стр. 86.

[2] Г. Л. Гиршман. Мои воспоминания о В. А. Серове. — Не издано; в собрании И. С. Зильберштейна, Москва.

[3] С. Д. Милорадович. Из воспоминаний. — Не издано; ЦГАЛИ. Слово «злое» выражает, видимо, точку зрения мемуариста.

[4] Серов. Переписка, стр. 172.

и Ф. Таманьо[1]. Следующий известный нам отзыв принадлежал римскому корреспонденту газеты «Новое время». Выразив свое восхищение произведениями Репина, которые были на Всемирной выставке в Риме, он далее писал: «Нельзя сделать таких же похвал относительно портретов Серова, слишком манерных и преувеличенных в линиях. Совсем карикатурой является несчастная Ида Рубинштейн, изображенная в природной наготе (вероятно, в подражание Полине Боргезе Кановы), превращенная в какое-то понятие, но не имеющая тела»[2]. М. Осоргин (псевдоним М. А. Ильина) в корреспонденции из Рима сообщал: «...известный критик Уго Ойетти, действительно недурно знающий Россию и русское искусство, усматривает в работах старых и молодых русских мастеров <...> отличительную черту: „они ищут то, чего итальянские художники более не ищут, а именно характер“ <...> С особым сочувствием он останавливается на портретах работы Серова, в особенности на портрете Иды Рубинштейн»[3]. После смерти Серова тот же автор высказал собственное мнение о портрете Иды Рубинштейн: «этот портрет <...> был тем, что на газетном языке называется „гвоздь выставки“. Это — не картина, а удивительный рисунок — черные линии на сером фоне. Худощавое, стальное тело женщины, странно напоминающее кузнечика <...> Серов очень дорожил этой работой; выставляя ее в Риме, он заявил, что не продаст ее в частные руки, но только музею»[4]. Н. Н. Брешко-Брешковский, ранее хорошо отзывавшийся о произведениях Серова, увидев на римской выставке этот портрет, писал: «Приравниваемый своими удержу не знающими поклонниками к Веласкесу, Серов более чем когда бы то ни было — не на высоте. Большой рисунок скелетообразной женщины с плоской спиной — манерен и вычурен, — хоть бы капля правды! Для символического он слишком реален, для реального чересчур символичен. Серов на этот раз точно между двумя стульями»[5]. Этот же журналист, одинаково бойко писавший о боксерских соревнованиях и об искусстве, побывав на московской выставке «Мира искусства» в 1911 году, куда были доставлены из Рима последние работы Серова, заявлял: «...мучительно и больно, что такой тонкий и благородный реалист, как Серов, в угоду своим смутителям и разным сиятельным дегенератам, делал судорожные гримасы вроде пресловутого портрета Иды Рубинштейн. Но эти гримасы забудутся»[6]. Другой критик без колебаний высказался в таком же духе, утверждая, что это полотно «одно из самых неудачных произведений высокоодаренного художника»[7].

---

[1] А. Кауфман. Открытие русского отдела на выставке в Риме. — «Утро России», 1911, 4 мая, № 101.

[2] О. С. Внешние известия. Рим.— «Новое время», 1911, 7 мая, № 12625.

[3] Мих. Осоргин. Русская неделя в Риме. — «Русские ведомости», 1911, 15 мая, № 111.

[4] М. А. Осоргин. В опустевшем храме искусства. — «Русские ведомости», 1911, 3 декабря, № 278.

[5] Н. Брешко-Брешковский. В Вечном городе. — «Биржевые ведомости», 1911, 23 июня, № 12387.

[6] Н. Брешко-Брешковский. Валентин Серов. — «Биржевые ведомости», 1911, 24 ноября, № 12650.

[7] Петербургский обозреватель <И. С. Розенберг>. Эскизы и кроки. — «Петербургская газета», 1914, 4 января, № 3.

Существовала рецензия, написанная при жизни Серова (но напечатанная после его смерти), в которой делалась попытка осмыслить появление такого произведения. В рецензии, в частности, говорилось: «Этот портрет — одна из последних работ В. Серова — на Римской выставке обращал на себя общее внимание оригинальностью замысла и, несомненно, несвойственной Серову стилизацией предмета. Что-то новое ясно говорило о возможном повороте творчества художника в сторону импрессионистической живописи французских модернистов; чувствовался какой-то разрыв с прошлым, но, представляя единичное явление, портрет этот не давал еще права утверждать, что разрыв произошел бесповоротный, строго обдуманный и убежденный <...> И все же новизна этого портрета неотступно бьет по нервам, раздражает и ждет общего внимания. Она порождает ряд вопросов и главнейший из них — куда идет Серов? <...> В двух словах на это можно было бы ответить, что портретом Иды Рубинштейн Серов вступил в лагерь новейшего импрессионизма <...> Неужели же, спросим мы, в эту сторону подвинул Серов свое творчество? Ведь если его модель не так еще черна, как Таитянки Гогена, то внутреннее родство между ними уже чувствуется; и эта простота позы и плакатность живописи, но есть ли это та плоскость, о которой Гоген писал, как о противовесе культуры, гордясь своим варварством?» [1].

В таком же плане высказался известный художественный критик С. С. Голоушев (псевдоним Сергей Глаголь). Обычно обрушивавшийся на всякое проявление модернизма в живописи, он, вопреки обыкновению, увидя портрет Иды Рубинштейн, стал говорить о нем как об «особенно интересном» произведении Серова из числа его последних работ. «Это, — писал Голоушев, — шаг Серова в совершенно новую область, очень близкую к самым последним исканиям современного модернизма. На матовом одноцветном фоне и на такой же одноцветной синей ткани тоже почти одноцветная фигура сидящей обнаженной экзотической женщины с сверкающими драгоценными камнями перстней на пальцах рук и ног. Фигура обведена смелой прерывистой черной чертой и лишь слегка оттенена бликами на выступающих местах тела. Черные волосы почти одноцветное темное пятно. Вся вещь почти бескрасочная. Это скорее большой условный рисунок, нечто, стоящее ближе уже не к Репину и Цорну, а к Матиссу. Этот портрет — вещь, над которой можно серьезно задуматься многим. Что толкало Серова, этого трезвого реалиста, в область искусства, которая так чужда тому, на чем Серов воспитывался? Не есть ли это своего рода дух времени? И вместе с тем этот портрет такое наглядное доказательство того, какое огромное требуется мастерство для того, чтобы художник мог смело пойти по этому крайнему упрощению и обобщению. Этот портрет — странная и вместе с тем очаровательная вещь» [2]. Высказывание Голоушева о портрете Иды Рубинштейн вызвало следующее замечание одного из членов Общества

[1] А. Орлов. Портрет Иды Рубинштейн. — «Против течения», 1911, № 11-12, 3 декабря.

[2] Сергей Глаголь. Новые работы Серова на выставке «Мир искусства». — «Столичная молва», 1911, 12 декабря, № 218. Почти это же самое Голоушев повторил в своем выступлении на вечере памяти Серова в Обществе преподавателей графических искусств в Москве (см.: «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1911, № 10, ноябрь-декабрь, стр. 477, 478), а также в статье «Нечто о современной русской живписи» в журнале «Жатва», М., 1912, № 3, стр. 320, 321.

преподавателей графических искусств в Москве: «Как хотите, но нужно же признать, что это необыкновенно чарующее произведение есть тот утонченный синтез, который доступен в достижениях только великому магу кисти <...> И мы, реалисты, верующие только в телесность, окрашенную слегка интимностью, не можем уже понять новый выход Серова, может быть, новые для него озарения бытия» [1]. С. С. Мамонтов в своем отзыве о портрете говорил о сложности его постижения: «По первому впечатлению картина кажется бесцветной и плоской, похожей даже на рекламный плакат. Но по мере того как вы в нее вглядываетесь, вас охватывает сначала удивление перед великим мастерством художника, а затем и то очарование, которое исходит от всякого гениального творения. Из схематически начертанных контуров все рельефнее и рельефнее выступает смуглое и нервное живое тело. Расцвечиваются ткани, загораются огнями самоцветные камни. Пламенем дышит на вас точеная, как у арабского коня, головка уверенной в своем обаянии блудницы» [2].

Спустя три месяца после этого отзыва о портрете Иды Рубинштейн С. С. Мамонтов вновь в проникновенных словах говорил о нем: «Первым за зиму крупным художественным событием явилась для Москвы выставка „Мира искусства". На ней среди петербургских корифеев спел свою лебединую песню нежданно ушедший из жизни В. А. Серов, и спел так мощно и ярко, как это удается только русским, безвременно гаснущим, гениям. Своим историческим портретом нагой танцовщицы Иды Рубинштейн Серов сумел примирить непримиримое: вольную манеру буйных модернистов французского пошиба с простой, здоровой красотой и законченностью формы» [3]. Другой известный критик того времени А. А. Ростиславов, неизменно с симпатией отзывавшийся о Серове-художнике, писал: «Думается, что „Портрет Иды Рубинштейн" Серова (к счастью, приобретенный музеем Александра III) останется навсегда не только одним из удачнейших и интереснейших произведений покойного прекрасного художника, но и характерно утонченнейшим произведением всей нашей живописи известного периода. Так понята и прочувствована здесь острота характера и склада оригинала, так мастерски изумительно слитно обобщен рисунок в изящно схематических линиях, так, наконец, красивы живопись и композиция этого почти не расцвеченного большого „рисунка" (где удивительно понята как бы ненужность живописи тела)» [4].

Если при жизни Серова хвалебные и уничтожающие рецензии рядовых газетных рецензентов шли вперемежку, то после смерти художника отрицательные высказывания, вроде приведенных выше высказываний И. С. Розенберга и Н. Н. Брешко-Брешковского, были единичными. Теперь рецензенты, словно осознав всю глубину понесенной утраты, стали внимательнее вглядываться в это произведение Серова и находить в нем идеал «упрощения» и «обобщения».

[1] П. Соловьев. Мысли и впечатления на Всероссийском съезде художников в Петербурге.— «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1912, № 2, стр. 73.

[2] Сергей Мамонтов. Чего мы лишились в Серове? — «Рампа и жизнь», 1911, № 51, 18 декабря, стр. 7.

[3] Сергей Мамонтов. Сезон выставок (обзор). — «Путь», 1912, № 4, стр. 71.

[4] А. Ростиславов. Выставка «Мир искусства». — «Речь», 1912, 30 января, № 29.

Можно здесь привести три характерных в этом смысле отзыва, не лишенных определенного интереса. Все они появились в московских газетах в один день — 13 декабря 1911 года. Сотрудник «Вечерней газеты», заявив, что портрет Иды Рубинштейн «почти схема, почти предел упрощения», писал далее: «Какой строгий, какой правдивый рисовальщик! Беспощадна правда рисунка (еще немного — будет карикатура) несколько суховатого обнаженного женского тела. И в то же время какая поэзия! Это современная женщина в нервном и тонком ее выявлении. Усталая, чуть-чуть мечтательная, такая современная и в то же время, быть может, грезящая о целомудренном бесстыдстве, об античном культе обнаженного тела <...> Конечно, находят и погрешности <...> Поза модели чрезвычайно нервна и порывиста. Рисунок ног называют рискованным. Называют даже неправильным. Большому таланту позволительно иметь свои капризы, — в крайнем случае» [1]. Рецензент газеты «Утро России», отметив, что из последних произведений Серова «наибольшее внимание» привлек портрет Иды Рубинштейн, так передавал свое впечатление: «В острых изломах худого тела, в массе черных буклей, собранных на затылке и явно фальшивых, „не своих“, в кольцах на длинных пальцах рук и ног, в смелой запрокинутой линии лба с непреклонной остротой, с почти циничной откровенностью зачерчен облик этой оригинальной актрисы и примечательной женщины <...> Очарование ядовитое, красота на границе уродства, странное обаяние <...> запечатлены меткой и уверенной рукой огромного мастера. Серову удалось в этюде нагого тела дать фигуру, страшно характерную для наших дней, уловить на быстром лету и запечатлеть современность» [2]. Сотрудник третьей газеты — «Русские ведомости»,— отдавая должное Серову, «лучшему мастеру за последнее время в России», писал, что портрет Иды Рубинштейн сделан «как бы рисунком и окрашен, в противность другим, несколько условным цветом». И далее он утверждал: «Этот портрет оставляет желать в форме большей соразмерности. Может быть, от недостаточности времени, может быть, от ошибки самого художника, но тут форма получилась несколько разбитая, как бы растерянная. Конечно, это относится лишь к телу, но отнюдь не к голове, которая написана прекрасно, с очень большой выразительностью» [3].

Вскоре после смерти Серова в печати возобладало мнение, что портрет Иды Рубинштейн — классическое произведение русской живописи. Журналист Б. П. Лопатин выразил это в следующих словах: «Острота художественного впечатления от колористического портрета Рубинштейн ничуть не меньше, нежели от обычных портретов Серова, особенность же его выполнения (полагаем, он каждому известен) показала во весь рост могущество серовского рисунка. Быть может, такая оригинальная манера отвечала наиболее своеобразной натуре самой артистки. Угловатая грация тела, раскидистость несколько надменной, смелой и хищной позы во всяком случае нам дают законченный образ женщины, оригинальной по интеллекту, характеру, не лишенной чего-то влекущего, но не обещающей уюта. Делая такой портрет, Серов ни на минуту

[1] Евгений К<урлов>. Три портрета. — «Вечерняя газета», 1911, 13 декабря, № 111.

[2] А. К<ойранский>. Портреты Серова. «Мир искусства». — «Утро России», 1911, 13 декабря, № 286.

[3] Марсель. Портреты Серова. — «Русские ведомости», 1911, 13 декабря, № 286.

не отступал от принципов реализма, как он понимал его, то есть реализма, насыщенного мыслью художника о предмете. В этом портрете очень немногими линиями, едва проложенными мазками художник апеллирует к воображению зрителя и действительно заставляет его восполнить все, что не сделано живописцем. От портрета вы отходите с полным представлением об этой фигуре, как если бы вы видели ее написанной „полностью", а не только скупыми мазками. Покоряющая убедительность скупого рисунка — величайшее мастерство, и портрет Иды Рубинштейн — высочайшее достижение Серова»[1].

Среди деятелей изобразительного искусства это произведение также вызвало самые противоречивые суждения.

А. Н. Бенуа в статье о римской выставке писал, что «портрет Иды Рубинштейн в смысле крепости линий, равновесия масс и изящного стиля может стать рядом с произведениями Россо и Приматиччио»[2].

Как всегда, неизменным восторженным почитателем таланта Серова остался И. С. Остроухов. В своих письмах к тогдашнему руководителю Русского музея он сообщал, что «очарован портретом Рубинштейн» и что это произведение Серова — «дивная поэма»[3].

По словам Н. Э. Радлова, в восторге от портрета Иды Рубинштейн был также художник Я. Ф. Ционглинский, который сравнивал «по тонкости анализа ее линию с линиями гольбейновских портретов»[4].

Художник М. В. Добужинский, обозревая творчество Серова, приходил к выводу, что портрет Иды Рубинштейн — «сдвиг и начало чего-то нового, чего впрочем, увы, не пришлось уже дождаться»[5].

Замечательный искусствовед и превосходный художник И. Э. Грабарь, к тому же первый биограф Серова, в должной степени оценил тогда это творение лишь ознакомившись с ним воочию. «Когда Серов показал мне,— писал он,— небольшую любительскую фотографию с картины, я был ею весьма разочарован и скрыть этого не мог. Мне казалось, что здесь есть все, что угодно, нет только „монумента", и лишь увидав „Иду" в оригинале, понял, что был неправ: это во всяком случае одно из замечательнейших созданий Серова, независимо от того, что находит ли оно в вашей душе отклик или вы к нему холодны»[6].

---

[1] Б. Шуйский <Б. П. Лопатин>. Валентин Александрович Серов (1865—1911). — «Свободным художествам», 1912, № 4-5, февраль-март, стр. 12.

[2] Александр Бенуа. Выставка современного искусства в Риме.— «Речь», 1911, 12 мая, № 128.

[3] Из писем И. С. Остроухова к Д. И. Толстому от 5 и 20 декабря 1911 г. — Не издано; ЦГИАЛ.

[4] Н. Э. Радлов. Серов. СПб., 1914, стр. 38.

[5] М. В. Добужинский. Круг «Мира искусства».— «Новый журнал», Нью-Йорк, 1942, № 3, стр. 319.

[6] Грабарь, стр. 219. Впоследствии И. Э. Грабарь кардинально изменил свое мнение и пришел к совершенно неожиданному выводу, назвав это произведение Серова «уродливой картиной» (Игорь Грабарь. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865—1911. М., 1965, стр. 233).

Художник К. К. Первухин отрицательно отнесся к этому произведению Серова. Вот что он записал в своем дневнике: «Ида Рубинштейн мне не по „скусу“ ни как увраж, ни как женщина. Как характеристика она непонятна. Неужели это существо, близкое-близкое к животному, или это животное, близкое к человеку, так печально той же затаенной грустью, как печальны обезьяны»[1].

Старшие товарищи Серова по искусству — Суриков и Репин — оказались весьма резкими и суровыми судьями. Суриков высказывал свое суждение во время осмотра выставки «Мир искусства», на которой экспонировались уже после смерти Серова его последние работы, и в частности портрет Иды Рубинштейн. «Вечерняя газета», сообщая об этом посещении Суриковым выставки, отмечала, что он «вел себя чрезвычайно странно»: «Открыто хулил портреты Серова, в особенности его великолепную „Иду Рубинштейн“: „Тут нет ни рисунка, ни колорита. Таких французских иллюстраций сколько угодно. Это отжило свой век. Это ушло. Если восторгаются, так это гипноз“» [2]. Увидев портрет Иды Рубинштейн, Репин, с присущей ему экспансивностью, назвал его «гальванизированным трупом»[3]. Но несколько месяцев спустя он все же нашел другие слова для оценки портрета и, несмотря на то что по-прежнему отрицательно относился к нему, готов был причислить это полотно к «большим драгоценностям» в творческом наследии покойного художника: «Все произведения Серова, — писал Репин в ноябре 1912 года, — даже самые неудачные, не доведенные автором до желанных результатов, суть большие драгоценности, уники, которых нельзя ни объяснить, ни оценить достаточно. Вот, для примера, его „Ида Рубинштейн“. В цикле его работ это вещь неудачная, об этом я уже заявлял и устно и даже печатно. Но как она выделялась, когда судьба забросила ее на базар декадентщины» (имеется в виду выставка «Мира искусства», на которой этот портрет был показан в России) [4].

Однако в душе Репин все же испытывал неприязнь к этому произведению. Писатель Б. А. Садовской, посетивший однажды вместе с ним и К. И. Чуковским Русский музей, так отметил это в своих автобиографических заметках: «Мимо серовской „Иды“ Илья Ефимович прошел отплевываясь и не глядя; басок его гудел искренним раздражением»[5].

В 1914 году портрет Иды Рубинштейн демонстрировался на посмертной выставке работ художника, вызвав, как и раньше, многочисленные отклики. Один из них принадлежал художнику и искусствоведу С. П. Яремичу, который как бы подвел итоги споров о данном произведении Серова, длившихся в печати на протяжении трех лет. Яремич писал: «Столько было высказано об этой вещи плоского, низкого и больше всего в кругах, якобы заинтересованных искусством, что становится прямо стыдно за нашу грубость и нечувствительность к самой природе художественного творчества.

---

[1] К. К. Первухин. Отрывки из дневника за 1911 г. — Не издано; ЦГАЛИ.
[2] Передвижник про «хвосты». — «Вечерняя газета», М., 1911, 14 декабря, № 112.
[3] И. Репин. Валентин Александрович Серов. — «Путь», 1911, № 2, стр. 39. Это же определение портрета Иды Рубинштейн Репин повторил в статье «О двух декадентствах — византийского и нашего времени». — «Мир», 1912, № 1, стр. 70.
[4] Репин, стр. 347.
[5] Не издано; ЦГАЛИ.

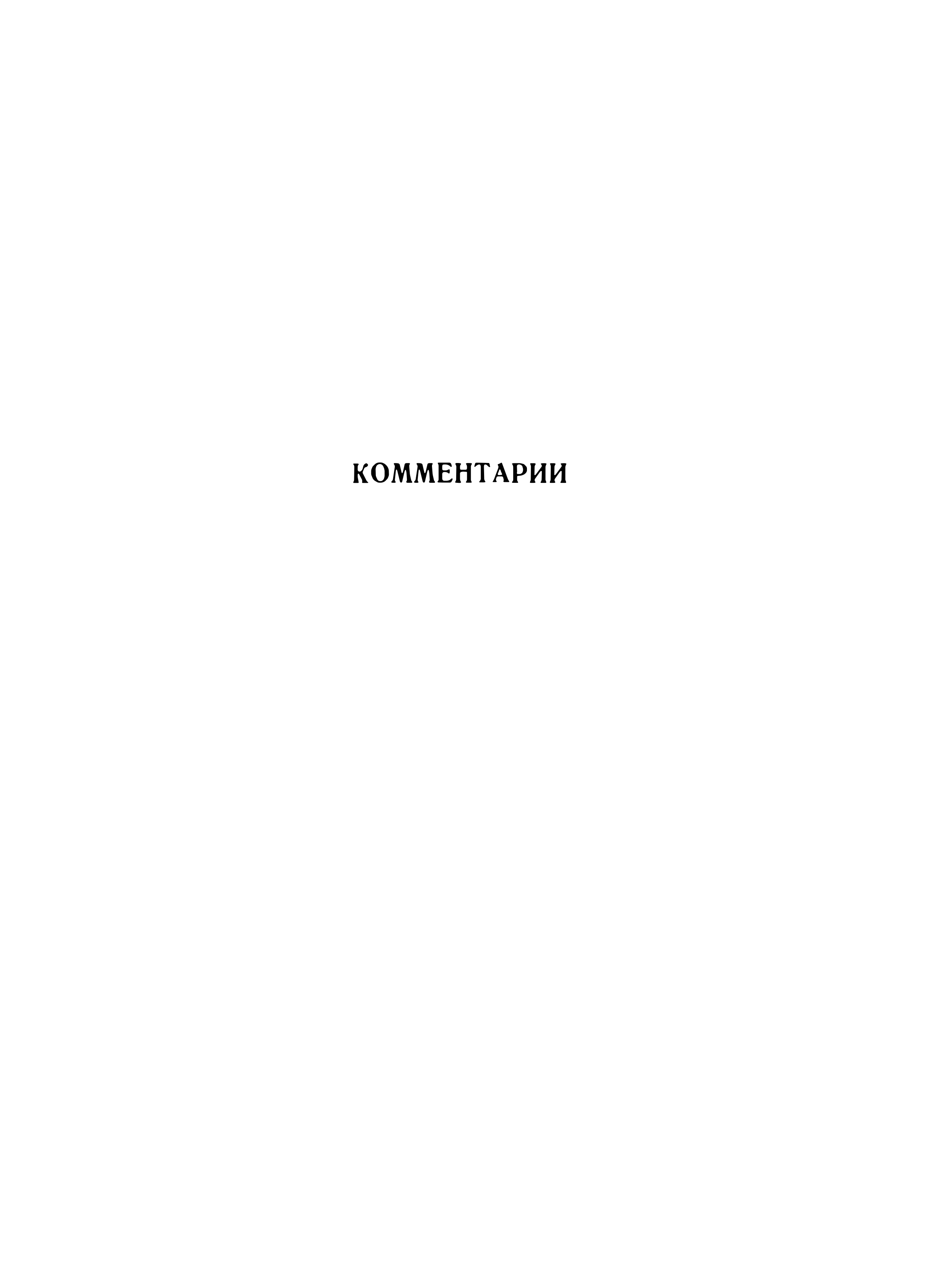
Теперь, когда глаза мастера навеки закрылись, мы и в этом замечательном портрете не видим ничего иного, как только вполне логическое выражение творческого порыва. Перед нами классическое произведение русской живописи совершенно самобытного порядка» [1].

Эти слова, сказанные более полувека назад близким знакомым Серова, очень ценившим его великий талант, звучат в наши дни еще с большой силой. Мы убеждены в том, что мнение Яремича о портрете Иды Рубинштейн разделяют в настоящее время те, кто считает эту замечательную работу Серова важной и блистательной страницей в его творческой биографии.

Все это дает полное основание считать, что мать художника была права, когда назвала в своих воспоминаниях портрет Иды Рубинштейн «многознаменательной картиной».

---

[1] С. Яремич. Личность Серова. — «Речь», 1914, 13 января, № 12.



КОММЕНТАРИИ

[1] Александр Николаевич Серов (1820—1871), отец В. А. Серова, выдающийся композитор, один из крупнейших представителей русской музыкальной критики.

Отец его Николай Иванович Серов (1790—1856), происходивший из московской купеческой семьи, «и по уму, и по образованию» являлся, как говорил В. В. Стасов, «одним из самых замечательных, выходящих из ряду вон людей», каких ему только случалось встречать на своем веку. Вместе с тем Н. И. Серов был «слишком горяч, да вдобавок слишком суровый деспот» (В. Стасов. Училище правоведения сорок лет тому назад. — В кн.: В. В. Стасов. Собрание сочинений. Т. 3. СПб., 1894, стлб. 1649, 1650). Поступив в молодости на службу в министерство финансов, Н. И. Серов дослужился до генеральского чина — действительного статского советника. Но служебная карьера была внезапно окончена, задолго до пенсионного возраста. А. Н. Серов, вскользь упоминая о причинах отставки отца, так отзывался о нем: «Отец мой был человек строгий, серьезный, получивший по тогдашнему времени самое блестящее образование. Вольтерианство pur sang * не мешало ему обладать крупными административными способностями, так что, не будь он verrufen ** в качестве свободомыслящего поклонника великого атеиста, он добрался бы наверное до министерского портфеля. Весь трагизм его жизни составляла cette carriére manquée ***. Он ушел в изучение древних классиков, а свою сильную, даровитую натуру приурочил к семейным рамкам и, понятно, производил изрядное давление на всех членов многочисленной семьи» (Серова, стр. 26). Может быть, потому, что Н. И. Серову не удалось достичь желаемого на служебном поприще, он все свои упования перенес на сына и оттого всячески препятствовал тому, чтобы тот стал музыкантом. Он даже не остановился перед тем, чтобы отказаться от сына, когда увидел, что А. Н. Серов окончательно решил посвятить себя музыке.

Однако все это было значительно позже. А поначалу А. Н. Серов по ходатайству отца был принят в одно из наиболее привилегированных учебных заведений царской

---

* чистокровное *(франц.)*.
** обесславлен *(нем.)*.
*** эта неудавшаяся карьера *(франц.)*.

России — в Училище правоведения. После почти пятилетнего обучения в Училище правоведения, которое он окончил в 1840 году, А. Н. Серов в течение пятнадцати лет состоял в министерстве юстиции, где дослужился до чина действительного статского советника, что по табели о рангах соответствовало чину генерал-майора (ср. в воспоминаниях В. С. Серовой, стр. 62). Но еще находясь в училище, он много времени и внимания уделял музыке, философии, литературе, изобразительному искусству.

В эти же годы возникла дружба с В. В. Стасовым, столь плодотворно сказывавшаяся на интеллектуальном развитии каждого из них в продолжение двадцати двух лет. Впоследствии, касаясь этого времени, В. В. Стасов писал: «...Серов (Александр), мой не только товарищ, единомышленник, мой — вместе и ученик и учитель, и предмет восхищения, и предмет насмешек, приставаний, порицаний и наставлений. Я тогда воображал, что из него выйдет кто-то *великий*, музыкант, живописец, писатель — что угодно, и я — давай его подсаживать вверх, поднимать на ступеньки и лестницы в самые какие-то верхи и этажи. И тут конца не было всем моим „внушениям" <...> Я и по музыке-то его теснил, отваживал от Мейербера, которым одним он только и жил тогда („Роберт" и „Гугеноты"), и направлял в новые для него стороны, указывая новые сюжеты, по большей части все русские» (из письма к В. Д. Комаровой от 10 августа 1905 г.— В кн.: В. В. Стасов. Письма к родным. Т. 3, ч. 2. М., 1962, стр. 323).

Встреча с М. И. Глинкой, происшедшая в 1842 году, оказала решающее влияние на формирование эстетических взглядов А. Н. Серова, укрепив реалистическую направленность его творческих исканий. В записках Глинки сказано о двадцатидвухлетнем А. Н. Серове: «Александр Николаевич Серов был в то время очень молодой человек, образованный (он учился в Училище правоведения) и очень хороший музыкант; он играл на фортепьяне, несколько на виолончели, в особенности же бойко играл с листа» (Литературное наследие М. И. Глинки. Т. 1. Записки Глинки. Ред. В. М. Богданов-Березовский и А. А. Орлова. Л., 1952, стр. 219, 220).

Выступление А. Н. Серова в печати в 1851 году положило начало его деятельности в качестве музыкального критика (это была статья «Итальянская опера в Петербурге. Сезон 1850—1851 гг.», напечатанная в третьем номере журнала «Современник» за 1851 год). Двадцатилетняя музыкально-критическая деятельность А. Н. Серова, проникнутая просветительными целями, имела большое значение в области музыкального искусства. Один из исследователей его творчества перечисляет 257 статей А. Н. Серова, написанных по разным животрепещущим вопросам тогдашней музыкальной жизни (А. Е. Молчанов. Библиографический указатель произведений А. Н. Серова. Вып. 1. СПб., 1888). В журнале «Музыка и театр», издававшемся им совместно с В. С. Серовой в 1867—1868 годах, А. Н. Серов так определял цели журнала и, следовательно, своей деятельности критика: «Открыть поле для борьбы мнений <...> опровергать нелепые убеждения <...> приучить публику относиться к области музыки и театра с тем логическим и просвещенным мерилом, которое русской литературной критике сообщило такое высокое развитие» («Музыка и театр», 1867, № 1). Многие современники высоко расценивали правдивый голос Серова-критика. Вот что писал по этому поводу один из них, композитор Б. А. Фитингоф-Шель: «Серов имел характер живой и решительный в обращении и суждениях. Он был резок и неуступчив, так же как и в рецензиях, кото-

рые иногда отличались резкостью тона, доходящего до неприличия. Недаром говорилось: отделать по-серовски» (Б. А. Фитингоф-Шель. Альбом автографов. — «Московские ведомости», 1899, 19 января, № 19). Критическая деятельность А. Н. Серова расколола широкую публику, интересовавшуюся музыкой, на его сторонников и на его врагов. Третьей категории — беспристрастных читателей, по свидетельству современников, не было. Показательны в этом отношении выпады реакционной газеты «Новое время» в адрес А. Н. Серова спустя тридцать лет после его смерти. «Страшно жаль Серова,— писала эта газета,— истратившего столько сил и цветущих своих годов на такое бесплодное для него и для других дело» (цит. по кн.: Ник. Финдейзен. А. Н. Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность. СПб., 1904, стр. 65). Ответом на эти слова могло бы служить замечание А. Н. Серова, оброненное им в 1869 году: «Вступивши в строй, стоя у бреши, нельзя покидать своего знамени. Сознавая даже недостаточность своих сил, нужно бороться, бороться до конца» (А. Н. Серов. Критические статьи. Т. 4. СПб., 1895, стр. 2023).

В 1862 году А. Н. Серов написал на библейский сюжет свою первую оперу — «Юдифь» (либретто самого композитора и А. Н. Майкова), в 1865 году на сюжет из русской истории — оперу «Рогнеда» (либретто А. Н. Серова и Д. В. Аверкиева), в 1871 году — оперу «Вражья сила» по пьесе А. Н. Островского «Не так живи, как хочется». Последний акт оперы «Вражья сила» им не был окончен и после его смерти был завершен композитором Н. Ф. Соловьевым при помощи В. С. Серовой. Кроме этого, А. Н. Серов создал несколько симфонических пьес, хоровых произведений, романсов.

В любопытном документе, который называется «Подлинная автобиографическая записка А. Н. Серова», написанном в конце 1870 года, А. Н. Серов так оценивал свои творческие возможности: «Серову — пятьдесят лет; но, выступив композитором в публику только на своем 44-м году, он теперь достиг едва ли средины своего блистательного поприща. В течение семи лет он дал русской оперной сцене три капитальных произведения. Еще трех, четырех опер смело можно ждать от него» (А. Н. Серов. Избранные статьи. Т. 1. М.—Л., 1950, стр. 78).

Этому, однако, не суждено было сбыться. Через несколько недель, 20 января (1 февраля) 1871 года, А. Н. Серов скончался.

Несмотря на то что сердечнейшие отношения, связывавшие с юных лет В. В. Стасова и А. Н. Серова, впоследствии резко оборвались, критик не переставал характеризовать своего бывшего друга как «талантливого и многоспособного человека, составленного из качеств, самых противоположных и часто боровшихся в нем». И далее он писал, что, уступая Глинке и Даргомыжскому в «творчестве и музыкальном даровании, Серов все-таки принадлежит к числу самых выдающихся личностей нашего интеллектуального и художественного мира» (В. В. Стасов. Собрание сочинений. Т. 3. СПб., 1894, стлб. 721, 722). Позднее подобного рода суждение об А. Н. Серове высказал Б. В. Асафьев (в его кн.: Избранные труды. Т. 2. М., 1954, стр. 335).

А вот что говорил о композиторе в 1872 году П. И. Чайковский: «Покойный Серов в весьма малой степени был одарен даром оригинального творчества. Начал свою композиторскую деятельность уже в ту пору жизни, когда зачастую и сильные дарования начинают клониться к упадку, он писал не по внутреннему побуждению художника-

творца, а вследствие того, что, критически изучав в течение долгих лет всю область музыкального искусства, он вполне овладел технической стороной дела и увидел возможность быстро и легко выдвинуться на композиторском поприще. Действительно, талантливый музыкант, с таким замечательным умом, с таким огромным запасом сведений и всестороннею эрудициею, какими обладал Серов, имеет полную возможность привлечь симпатию публики. Публика всех стран и народов в эстетическом отношении не требовательна: она любит внешние потрясающие эффекты, сильные контрасты и весьма равнодушна к проявлениям глубокого, самобытного творчества, если они не обставлены колоритно, ярко, блистательно. И нужно отдать справедливость Серову, он сумел угодить публике» (П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2. М., 1953, стр. 47, 48). Следует отметить, что, перечисляя наиболее любимые им оперные произведения, Чайковский наряду с «Дон-Жуаном» Моцарта и «Иваном Сусаниным» Глинки называл оперу Серова «Юдифь». В беседе с одним журналистом Чайковский признавался: «Последняя опера была дана в мае 1863 года, в чудный весенний вечер. И вот наслаждение, доставляемое мне музыкой „Юдифи", всегда сливается с каким-то неопределенным весенним ощущением тепла, света, возрождения» (там же, стр. 368, 369).

Высокую оценку получили в нашу эпоху идейная направленность творчества Серова-композитора, а также его музыкально-критические работы: «Александр Николаевич Серов был одним из самых замечательных деятелей русской музыкальной культуры XIX века. Младший современник и сподвижник Глинки и Даргомыжского, воспитанный в традициях классической литературы и искусства, он с юных лет воспринял художественные идеалы народности и реализма, глубоко проникся их внутренней красотой и силой. Вступив — в начале 50-х годов — на трудное поприще музыкальной критики, а затем и композиторской деятельности, он до конца своих дней с убеждением и страстью боролся за осуществление этих идеалов» (Г. Н. Хубов. Александр Серов, воинствующий реалист.— В кн.: А. Н. Серов. Избранные статьи. Т. 1. М.—Л., 1950, стр. 5.).

В уже упоминавшейся автобиографической записке композитора имеется интересное признание об обнаружившейся у него в детстве склонности к рисованию, к живописи. Эти слова вполне можно было бы отнести к его сыну Валентину. «Александр Серов,— говорится в автобиографической записке,— с детских лет учился рисованию, к которому имел чрезвычайную охоту, и музыке, к которой, напротив, в детские годы влечения *не имел* почти никакого. Рисованию в детстве и юности Серов посвящал времени весьма много, имея замечательную способность к схватыванию сходства в портретах и к схватыванию живописных пунктов зрения и вернейшей перспективы в снимании с натуры пейзажей» (А. Н. Серов. Избранные статьи. Т. 1. М.—Л., 1950, стр. 67). Увлечение живописью было настолько сильным, что в юности А. Н. Серов пытался иллюстрировать «Кота Мура» Гофмана. Позже, уже будучи чиновником министерства юстиции, он, по словам его биографа, делал эскизы кистью или карандашом (Ник. Финдейзен. А. Н. Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность. СПб., 1904, стр. 19). Колебания между музыкой и живописью как возможными творческими поприщами долгое время были у А. Н. Серова. Вот что он писал В. В. Стасову вскоре после окончания Училища правоведения: «Мне досадно, что мои способности так уравнове-

шены, что я могу быть хорош во всем, и ни в чем велик! Конечно, много наслаждений предстоит и такому уму, который чужд односторонности, которому все изящное доступно — оно ему родное, а наслаждение изящным — блаженство. Но все-таки досадно, жестоко досадно, что для того, чтобы увековечить свое имя, чтоб жить в потомстве, надобно пожертвовать *всем для одного!* Ведь односторонность тогда неизбежна, а она мне не по натуре» (там же, стр. 19, 20). И все же после долгих лет сомнений любовь к музыке победила. Сколь много он ни занимался музыкально-критической деятельностью, но она по существу была для него лишь подготовительным этапом к его занятиям на композиторском поприще. Серов сам утверждал это: «Я доставил себе некоторую известность, составил себе имя — музыкальными критиками, писательством о музыке, — но главная задача моей жизни будет не в этом, а в творчестве музыкальном» (из письма к М. П. Анастасьевой от 9 ноября 1860 г.— Там же, стр. 86). А о той цели, которую он здесь себе ставил, Серов выразился так: «Мой идеал — *драматическая правда* в звуках» (А. Н. Серов. Избранные статьи. Т. 1. М.—Л., 1950, стр. 29).

Помимо любви к живописи, А. Н. Серов передал своему сыну и любовь к творчеству Рихарда Вагнера, горячими поклонниками которого они оба были (см. прим. 6, стр. 178, 179).

Однако этим, насколько можно судить, сходство между отцом и сыном исчерпывалось. И. Е. Репин, знавший обоих и поэтому имевший возможность их сравнить, писал: «...какая разница, какая противоположность характеров! Отец любит внешний эффект; он романтик, его восхищает даже его собственная внешняя талантливость, живость, блестящее образование, красивая, культурная речь, кстати, как блестками, трогавшаяся фразами на других языках: он много знал, любил свои знания и красовался ими. А сын его Валентин всю жизнь держал себя в шорах и на мундштуке, не дозволяя себе никаких романтических выходок. Все это казалось ему пошлостью; он не терпел в себе и других ни малейшего избитого места: ни в движениях, ни в разговоре, ни в живописи, ни в сочинении, ни в позах своих портретов» (Репин, стр. 341).

Если у современников признание А. Н. Серова как композитора и критика не было абсолютным, то в семье даже долгие годы после смерти Александра Николаевича его имя пользовалось почтительным уважением. Сама Валентина Семеновна подавала высокий пример неустанного внимания к памяти покойного мужа, к его творчеству. Это неизменно любовное отношение к наследию А. Н. Серова, к его имени она сумела привить и сыну, несмотря на то что его воспитанию уделяла не так уж много времени.

Впервые эти чувства Валентина Александровича наиболее полно раскрылись в конце 1888 — начале 1889 года, когда предполагалось отметить двадцатипятилетие со дня первой постановки «Юдифи»: тогда он приступил к созданию портрета отца и, как это ни было сложно и трудно, мастерски исполнил его после полугода работы, одновременно приняв участие в подготовке декораций и костюмов к новой постановке. Серов при всяком случае продолжал принимать деятельное участие в последующих постановках этой оперы на сцене различных театров: в 1898 году в Частной опере С. И. Мамонтова, в 1908 году — в Мариинском театре, в 1909 году — в «русском сезоне» С. П. Дягилева в Париже (один акт). Привлекала внимание Валентина Александровича как декоратора и другая опера отца — «Рогнеда». Когда 31 октября 1896 года

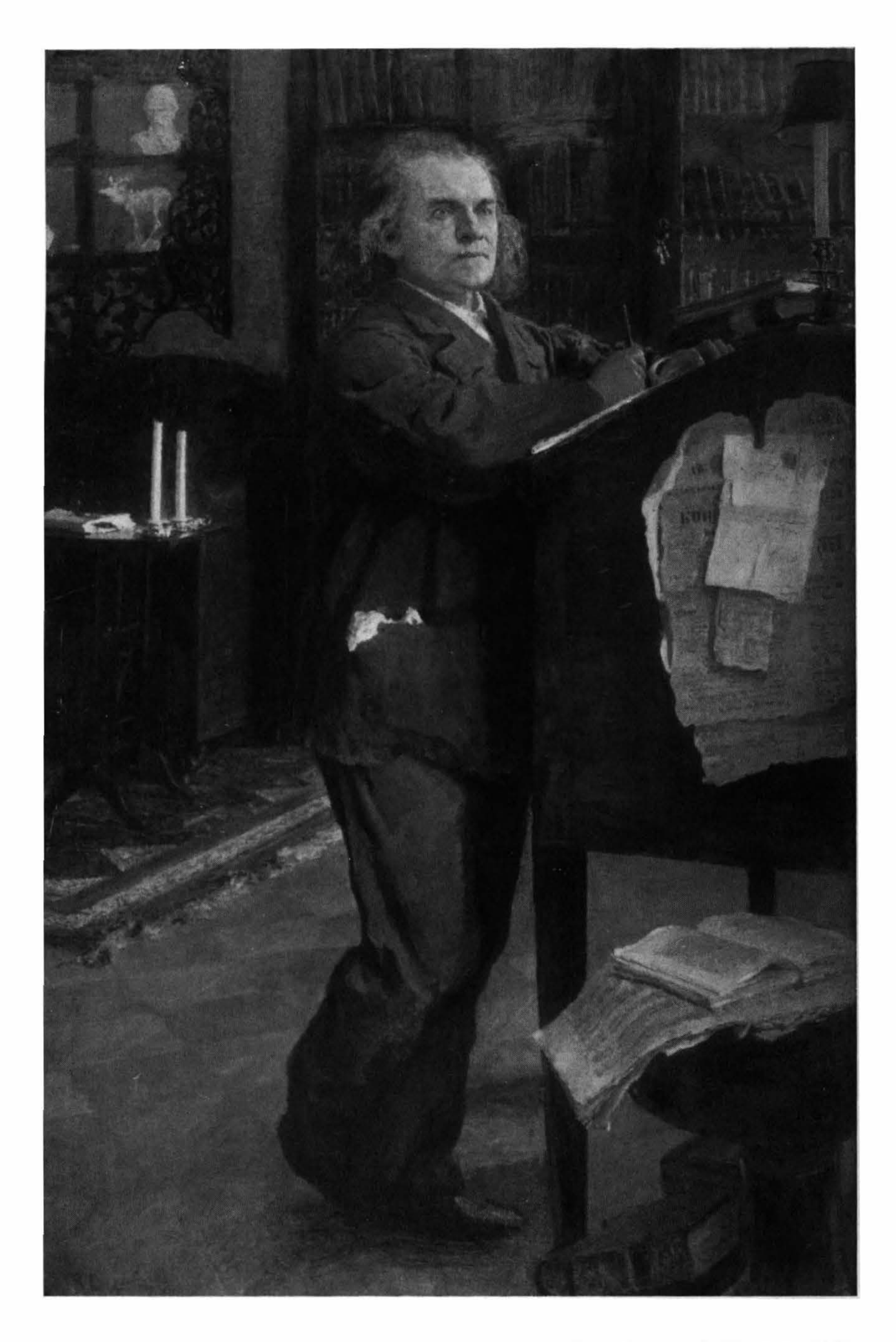
Частная опера поставила ее, им были исполнены «рисунки декораций, костюмов и бутафорских вещей» (Театр и музыка.— «Русские ведомости», 1896, 31 октября, № 301). По отзыву той же газеты, декорации первого и последнего акта были «прекрасные» (там же, 1896, 3 ноября, № 304). В 1914 году Мариинский театр, как можно судить по словам режиссера, стремился в какой-то степени воспроизвести эту постановку. «Сцена жертвоприношения, — говорил он, — пойдет у меня ночью, на чем настаивали при постановке в опере Мамонтова в 1896 году вдова композитора и покойный сын ее художник В. А. Серов. Подлинный эскиз его послужил мотивом для написанной художником Ламбиным декорации» (П. И. Мельников о постановке «Рогнеды» в Мариинском театре.— «Биржевые ведомости», 1914, 22 сентября, № 14388). Много времени и внимания уделил Валентин Александрович изданию критических работ отца. Интересная, объективная оценка творчества отца дана им в письме к Н. Ф. Финдейзену в конце июля 1905 года: «Критики его, если взять в расчет время (или не брать даже) и посейчас живы, ярки и очень метки, за исключением ошибок, правда довольно крупных, и могут читаться немузыкантами. Несколько его больших разборов, как Моцартов „Дон Жуан“, можно назвать классическими. В чистой музыке вклад его, пожалуй, невелик, но как оперных дел мастер он опять-таки жизнен и искренен, а посему и живуч, несмотря на многие музыкальные и немузыкальные банальности, а несколько моментов и картин по духу найдены и в этом смысле есть прямо ценные вещи» (не издано; отдел рукописей ГПБ).

Касаясь проявлений сыновней любви В. А. Серова, следует упомянуть и о следующем малоизвестном факте. В 1899 году в одной из ниш фасада Мариинского театра была установлена безобразно-уродливая статуя А. Н. Серова. Валентин Александрович, несмотря на свойственную ему скромность, счел своим долгом выразить протест в печати (В. Серов. Письмо в редакцию.— «Мир искусства», 1899, № 15, стр. 17, 18).

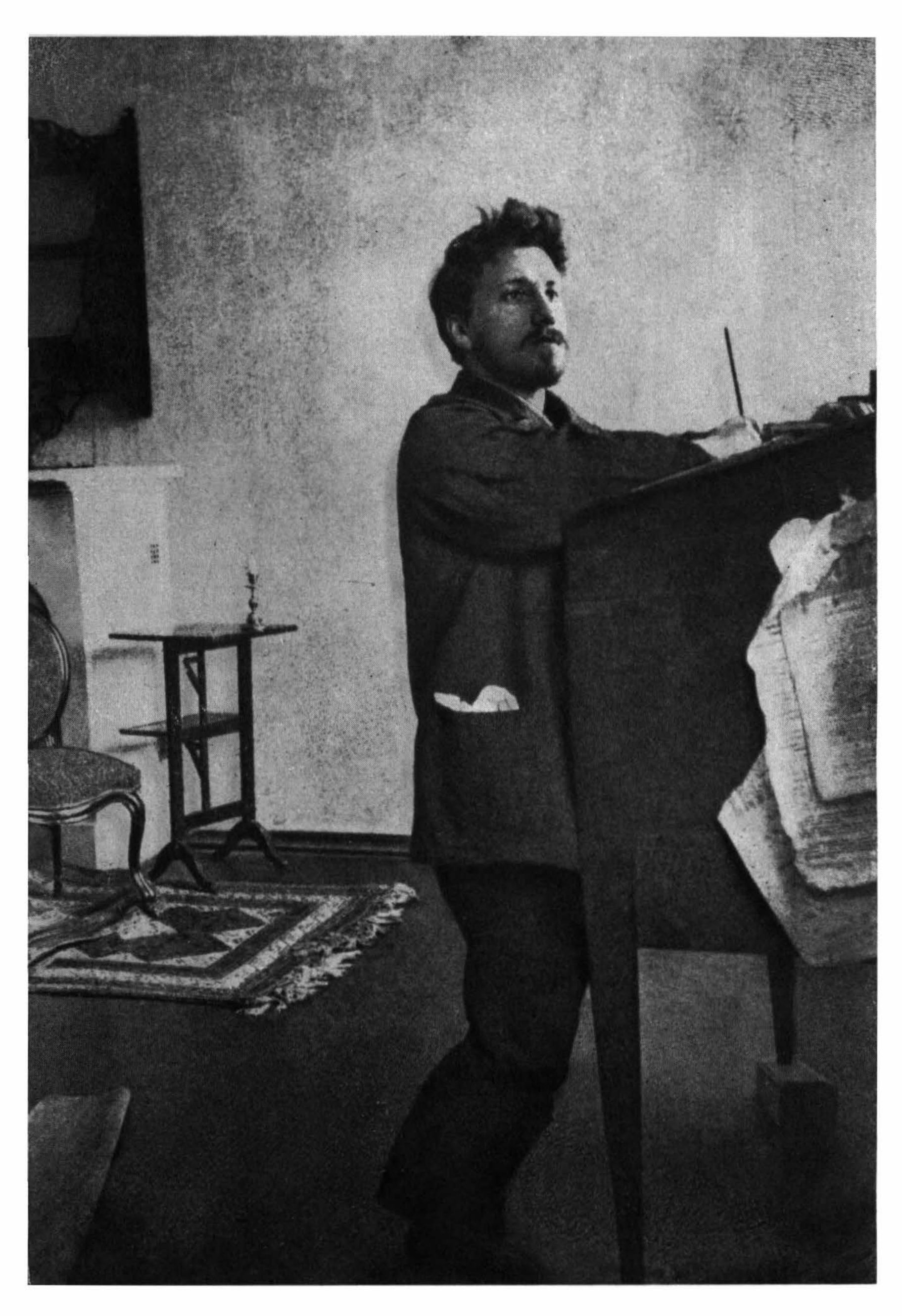
[2] Анна Карловна Серова (ум. 23 января 1865 г.) — дочь К. И. Габлица; по словам его биографа, это был екатерининский сенатор, тайный советник, писатель, основатель лесных училищ в России, один из помощников кн. Потемкина по устройству Крыма (Русский биографический словарь. Т. Га—Ге. М., 1914, стр. 10).

А. Н. Серов говорил о своей матери, что она была человеком весьма недюжинным, чуткой к животрепещущим вопросам, натурой независимой. Уже в преклонном возрасте она, не желая быть бременем для своей семьи, жила на свои трудовые деньги, оставаясь начальницей богадельни (Серова, стр. 26, 27).

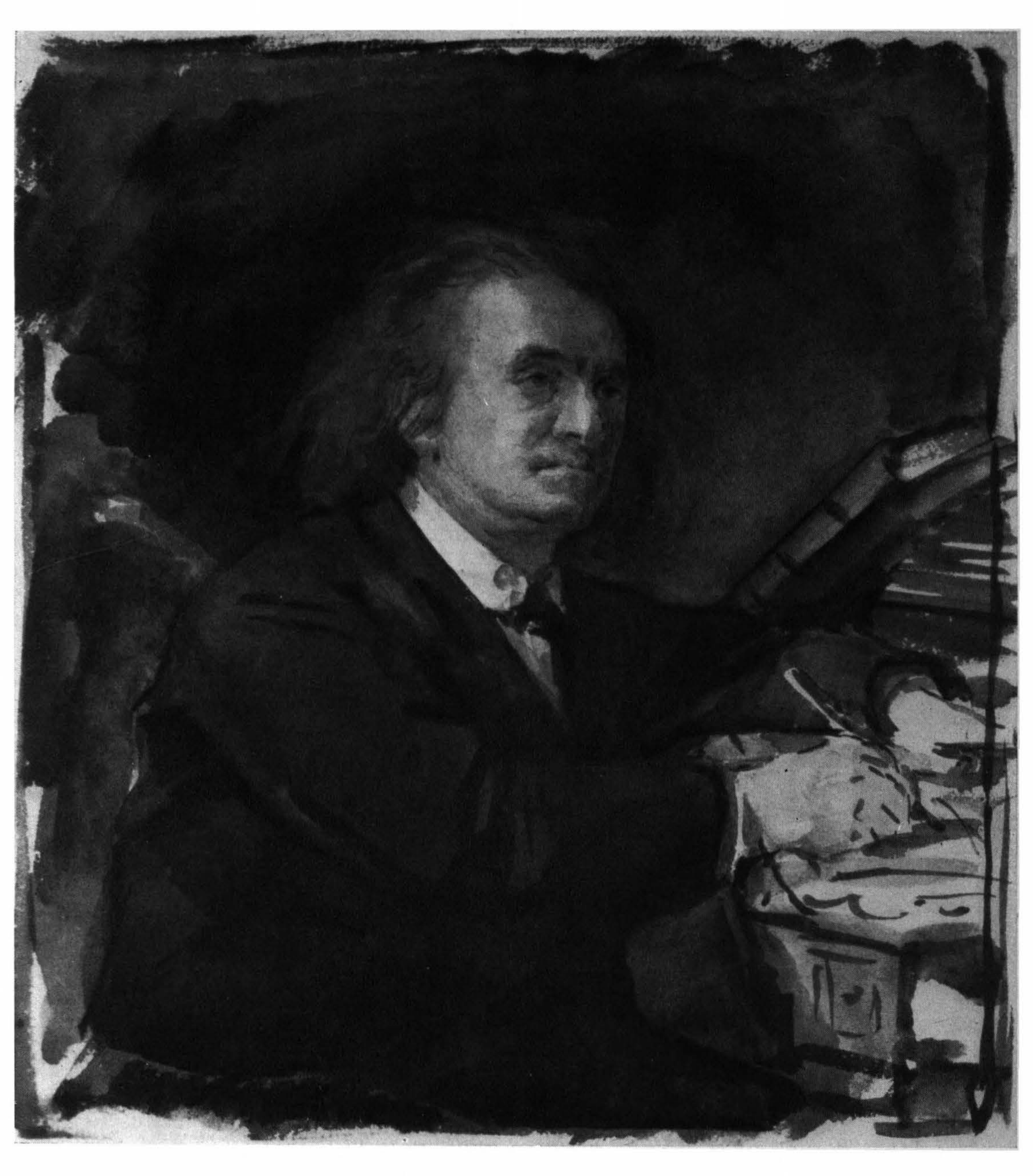
[3] Тяжелое материальное положение Серовых в недели, непосредственно предшествовавшие рождению сына Валентина, видно из писем Александра Николаевича, адресованных Ф. М. Достоевскому, в журнале которого «Эпоха» он сотрудничал. 2 ноября 1864 года А. Н. Серов писал: «Многоуважаемый Федор Михайлович. Из любви к искусству войдите в положение страждущего артиста. Еще вчера хотел я Вам заявить, что крайне нуждаюсь в деньжонках,— „Юдифи“ нет на репертуаре, а дома в настоящую минуту — два рубля и полученья ниоткуда не предвидится недели на две. Не откажите мне в убедительной просьбе: в счет заработков прислать мне хоть 50 рублей (нечем и за квартиру заплатить), заработаю я Вам это скорехонько. Статью, которой начало



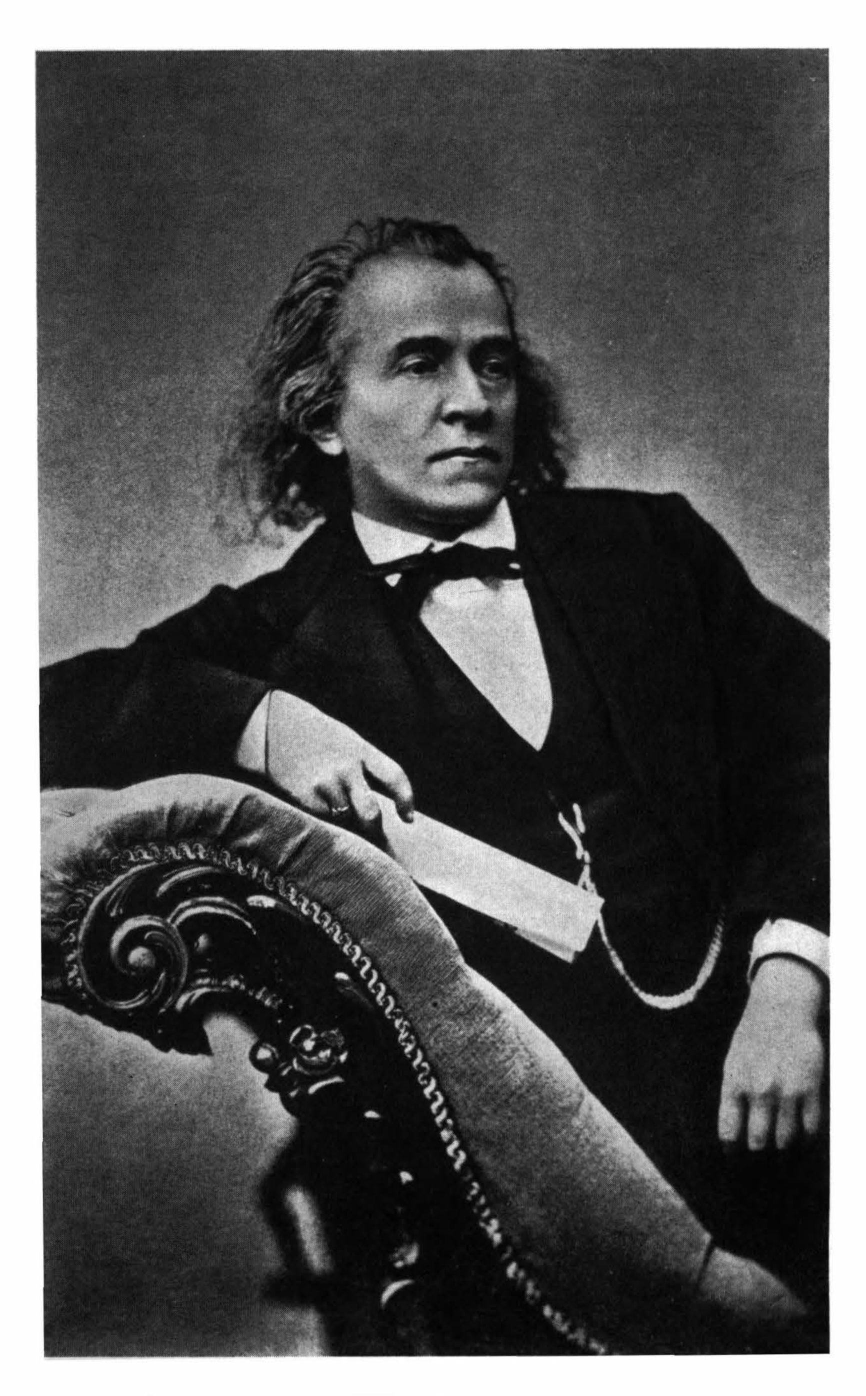
А. Н. СЕРОВ. Масло. 1889.



В. А. СЕРОВ ЗА КОНТОРКОЙ. Фотография. 1889.
Использовалась В. А. Серовым при работе над портретом отца.



КОПИЯ С ПОРТРЕТА А. Н. СЕРОВА РАБОТЫ И. П. КЁЛЕРА,
находящегося в Третьяковской галерее. Акварель. 1889.



А. Н. СЕРОВ. Фотография. 1860-е гг.

вручил Вам вчера, окончу дня через два и тотчас доставлю Вам. Жду от Вас спасения в самой крутой невзгоде. Простите, что вынужден беспокоить Вас такого рода домогательством, хотелось бы, чтобы этого никогда не случалось, но как быть!!» (А. С. Долинин. Новое о Ф. М. Достоевском. — «Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. М. Н. Покровского». Т. 4. Факультет языка и литературы. Л., 1940, стр. 321).

За неделю до рождения сына А. Н. Серов вновь обратился по тому же поводу к Достоевскому (письмо от 28 декабря 1864 года): «Препровождаю к Вам кончик статьи, которая, полагаю, уже давно у Вас в типографии набирается и, вероятно, на днях выйдет в свет <...> Не знаю, как наши расчеты, думаю, что мы уже сквитались, — но во всяком случае опять докучаю Вам просьбицей. Сижу буквально без гроша и буду несказанно благодарен, если Вы мне сегодня пришлете хоть 25 р.— Простите за надоедательность. Что ж мне делать?!» (там же). Материальные невзгоды омрачили радость появления сына. 12 января 1865 года, то есть пять дней спустя после того как родился сын, А. Н. Серов снова просил Достоевского прислать ему, «если возможно, сегодня 25 рублей». И далее он писал: «Опять крайне нуждаюсь. Расходов теперь больше прежнего.— Я на „Эпоху" работник буду постоянный — лишь бы находилось место для моих излияний, — очень обяжете» (там же, стр. 322).

[4] Аделаида Семеновна Симонович (1844—1933), урожденная Бергман,— родная тетка Серова со стороны матери, видный педагог, организатор первых детских садов в России.

А. С. Симонович принадлежит ряд печатных работ, в их числе статья «О детском языке» («Мысль», 1880, № 5), шесть статей в журнале «Вестник воспитания» за 1896 и 1899 годы, книга «О детских садах» (М., 1896). Ею составлена книга «Практические заметки об индивидуальном и общественном воспитании малолетних детей» (СПб., 1874); в 1907 году вышло третье издание этой же книги под названием «Детский сад». В хлопотах об этом переиздании принимал участие и В. А. Серов: «...если бы Вы и Касаткин,— писал ему И. С. Ефимов, зять А. С. Симонович, 8 (21) ноября 1910 года,— не заставили Сытина отнестись внимательно к „Детскому саду", то и он до сих пор висел бы у нас на шее в числе прочих украшений» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

В 1866—1868 годах А. С. Симонович вместе с мужем издавала журнал «Детский сад» и подготовила издание: «Сравнение периодов индивидуального развития ребенка с эпохами человечества» (СПб., 1884). В 90-х годах, работая учительницей в Калачевской школе, рядом с Домоткановым (Тверская губерния), она «своею деятельностью навлекла на себя подозрение полицейских властей» (Н. Павлов. Русские художники в нашем крае. Калинин, 1959, стр. 46). А. С. Симонович «теоретическими трудами, — указывается в „Педагогическом словаре",— способствовала развитию русской дошкольной педагогики» (Т. 2, М., 1960, стр. 342).

По словам Валентины Семеновны, А. С. Симонович имела на нее «громадное нравственное влияние» (Серова, стр. 39).

В 1881 году Серов зарисовал А. С. Симонович. Портрет этот в 1937 году ее дочь М. Я. Симонович-Львова передала в дар Третьяковской галерее.

[5] Софья Андреевна Люгебиль — жена доцента, затем профессора Петербургского университета Карла Якимовича Люгебиля, устроительница детского сада в Петербурге.

[6] В своих воспоминаниях о муже В. С. Серова рассказывает об этом посещении Рихарда Вагнера (Серова, стр. 127—129).

Страстный почитатель Вагнера, А. Н. Серов неустанно и горячо пропагандировал его творчество в России. «Действительно надо быть „идиотом" в отношении искусства, чтобы не чувствовать дыхания жизни и красоты в этой музыке, которое льется такою полною струею!» — писал А. Н. Серов в своих «Письмах из-за границы» (А. Н. Серов. Избранные статьи. Т. 1. М.—Л., 1950, стр. 522). В статье «Рихард Вагнер в Петербурге» А. Н. Серов в 1863 году утверждал: «...с самого начала своего композиторского поприща Вагнер, по литературной образованности стоящий наряду с первыми поэтами и мыслителями нашего времени, писал музыку своих опер не иначе, как на *им же самим* написанный сюжет, всегда блистающий первоклассными красотами и с чисто литературной стороны. Но, чтобы понять изумительную художественную организацию Вагнера как следует <...> — надо представить себе, что в нем литературное просвещение, литературная громадная начитанность с продумыванием всего прочитанного идет совершенно рука об руку с глубочайшею ученостью собственно музыкальною, с изумительным знанием ***всех технических сторон дела,*** с изумительным владением техникою, на изучение которой другие музыканты употребляют всю свою жизнь, считая себя затем *вправе* оставаться невеждами по истории, по литературе, по всем отраслям человеческой мысли, да и на самую музыку взирая не иначе, как из-за нот своего исполнительского или дирижерского пюпитра» (там же, стр. 551, 552).

Следует отметить, что точно так же к Вагнеру относился и В. А. Серов: он утверждал, что в «Валькирии» «Вагнер гений как драматург и композитор». Слова эти были сказаны им в письме к жене из Байрейта, куда Валентин Александрович специально ездил, чтобы услышать весь цикл «Нибелунгов» (письмо не датировано; в книге: Серов. Переписка, стр. 143,— отнесено к 1902 году; поддается точной датировке: 15 (28) июля 1902 года).

Вагнер, часто встречавшийся с А. Н. Серовым во время гастролей в Петербурге в 1863 году, испытывал к нему чувство душевного расположения и большой признательности: «...моим частым гостем был Александр Серов, с которым я познакомился еще в Люцерне. Он посетил меня, как только я приехал в Петербург. Здесь он занимал жалкое положение цензора немецких журналов. Этот небрежно одетый, болезненный и сильно бедствовавший человек заслужил мое уважение большой независимостью своего образа мыслей и своей правдивостью, которая, в связи с выдающимся умом, доставила ему, как я скоро узнал, положение одного из наиболее влиятельных и внушавших страх критиков <...> Меня самого, все мои стремления он понимал с такой ясностью, что нам оставалось беседовать только в шутливом тоне, так как в серьезных вопросах мы были с ним одного мнения. Ничто не может сравниться с тою заботливостью, с какой он старался оказывать мне всяческую помощь. Он хлопотал о переводе на русский язык текстов тех отрывков, которые были выбраны для пения из моих опер, а также

моих объяснительных программ. Он оказал мне также чрезвычайно полезное содействие при выборе подходящих певцов. За все это он чувствовал себя достаточно вознагражденным, присутствуя на репетициях и концертах. Я всегда видел перед собою его сияющее лицо, действовавшее на меня бодрящим и оживляющим образом» (Рихард Вагнер. Моя жизнь. Мемуары. Т. 3. <СПб.>, 1912, стр. 273, 274). Смерть А. Н. Серова потрясла Вагнера: «Для меня Серов не умер, его образ живет для меня неизменно, только тревожным заботам моим о нем суждено прекратиться. Он остается и всегда останется тем, чем был,— одним из благороднейших людей, каких только я могу себе представить; его нежная душа, его чистое чувство, его ум, оживленный и просвещенный, сделали искреннюю дружбу, с которою относился ко мне этот человек, драгоценнейшим достоянием всей моей жизни», — писал Вагнер 10 февраля 1871 года П. А. Висковатому (Ник. Финдейзен. А. Н. Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность. СПб., 1904, стр. 137).

[7] Портрет отца Серов готовил для исполнявшегося в декабре 1888 года двадцатипятилетия со дня первого спектакля «Юдифи». Однако работа над этим портретом затянулась и продолжалась вплоть до лета 1889 года. В качестве подготовительной работы Валентин Александрович сделал акварельную копию с портрета А. Н. Серова, исполненного в 1870 году И. П. Кёлером (находящегося ныне в ГТГ; серовская копия — в отделе гравюр и рисунков ГМИИ). Очевидно, к тому же времени относится карандашный портрет А. Н. Серова, который в 1907 году видел в квартире художника корреспондент московской газеты (К. Смурский. К уходу Репина. Беседа с В. А. Серовым.— «Столичное утро», 1907, 7 октября, № 108).

Первое упоминание о желании написать портрет отца встречается в письме Серова к невесте О. Ф. Трубниковой от 17 сентября 1888 года: «Я вероятно, напишу Серова в натуральный рост, насколько его помню с помощью фотографии и костюма, кот<орый> еще сохранился — фигура может послужить моя собственная. Конечно, это будет проба — но почему же не рискнуть? Ты не говори об этом никому, слышишь, моя дорогая» (Серов. Переписка, стр. 121). Однако к написанию портрета Серов приступил лишь в конце года. 1 декабря 1888 года он сообщал Остроухову: «Пишу портрет, как будто идет на лад пока, что дальше не знаю, пока все еще без натуры, на натуральный лад фантазирую» (там же, стр. 194). В другом письме он выражал удовлетворение работой: «Портрет отца мне самому нравится (это много значит, серьезно) и кто его видит — тоже» (из письма к Е. Г. Мамонтовой от 12 декабря 1888 г.— Не издано; ЦГАЛИ). Некоторые сведения о процессе создания портрета содержатся в письме Серова к Е. Г. Мамонтовой от 24 декабря 1888 года: «Пишу отца. Достал конторку, подходящую довольно близко к сгоревшему оригиналу. На днях жду платье, оно еще сохранилось. Пока работа подвигается, но не очень быстро. Остается теперь проверить все по натуре, а именно: платье и затем из окружающих предметов, что еще осталось в живых: этажерка, столик и т. д. Лицом пока доволен и оставляю его, пока не напишу всего кругом. Прописано у меня все, но еще не написано» (не издано; ЦГАЛИ). И. Э. Грабарь в монографии о художнике почему-то уверял, что портрет «быстро подвигался вперед» (Грабарь, стр. 12). Письма самого Серова говорят о совершенно

обратном. «Портрет мой отца — подвигается, хотя медленно (быстро я вообще не умею работать)», — сообщал Серов 6 января 1889 года Е. Г. Мамонтовой (не издано; ЦГАЛИ). А месяц спустя, 5 февраля, он писал А. С. Мамонтову: «Живу почти по-прежнему. Работа все та же. Трудная затея этот портрет. Приходится порядком биться с ним. Обидно все-таки, что часто совсем непроизводительно» (И. Зильберштейн. В. А. Серов и семья Мамонтовых. Новые материалы. — «Огонек», 1965, № 2). «А я все сижу над портретом отца, — сетовал он в письме к Е. Г. Мамонтовой от 9 июня 1889 года, — это, наконец, действительно переходит в какой-то анекдот. Положим, за зиму мне пришлось работать и другое, но все-таки Василий Дмитриевич <Поленов>, пожалуй, прав. Он уверяет, что кого ни спросишь — ну, а что поделывает Антон? — „Да все пишет портрет отца". Через несколько месяцев тот же вопрос — тот же ответ. Антон уже давно женился, у него уже мальчик родился — хорошо, ну, а что он делает?— „Да все кончает портрет отца" и т. д. и т. д. Положим, никаких мальчиков у него нет, а все-таки так возиться, как я, — возмутительно» (не издано; ЦГАЛИ). Завершение портрета отца затягивалось не только потому, что Серов обычно работал долго и с предельной добросовестностью, — параллельно он трудился и над другими портретами. О том, что Серов в июне того же года еще только кончал портрет отца, В. С. Серова сообщала Е. Г. Мамонтовой (см. Приложение 2, письмо 23, стр. 133).

Когда портрет был окончен, знавшие А. Н. Серова единодушно отмечали сходство, которого добился молодой художник, и его мастерство (см. Приложение 2, письмо 25, стр. 133, а также прим. 22, стр. 189, 190). Портрет экспонировался на XVIII передвижной выставке в 1890 году и вызвал многочисленные отзывы печати. Первый известный нам отклик принадлежит Н. К. Михайловскому, который, вскользь говоря о выставке, писал, что на ней «есть превосходные портреты гг. Репина и Ярошенко, есть и другие, но только один портрет покойного Серова имеет, так сказать, общественный интерес» (Н. Михайловский. Письма о разных разностях.— «Русские ведомости», 1890, 28 февраля, № 57). Следующее по времени высказывание о портрете появилось в газете «Петербургский листок»: «Недурен <. . .> хотя и несколько туманен, портрет В. А. Серова, изображающий А. Н. Серова. Кисть г. Серова несомненно талантлива. Жаль только, что этот портрет висит над лестницей, ведущей на выставку, так что немудрено пройти, не заметив его вовсе» (Нервный поэт <В. П. Платонов>. На передвижной выставке. — «Петербургский листок», 1890, 15 февраля, № 44). Замечание о том, что портрет А. Н. Серова был невыгодно повешен, сотрудник этой же газеты спустя два дня (17 февраля, № 46) выразил в следующем четверостишии:

Совсем погруженная в мглу
Над входом, где самая касса,
Висит в серовском углу
Какая-то серая масса.

Этот факт до некоторой степени объясняет сравнительную малочисленность и беглый характер отзывов петербургской печати. «Быть может, недурен портрет покойного композитора Серова, писанный его сыном, — отмечала газета „С.-Петербургские ведомости" (1890, 18 февраля, № 48).— но он так повешен, что его не рассмотреть».

Обстоятельный и развернутый отзыв об этом произведении Серова дал В. В. Стасов в статье «Передвижная выставка и ее критики». Заявив, что он прежде всего радуется на двух «новоприбылых талантливых художников», и упомянув, что одним из них является Богданов-Бельский с его картиной «Будущий инок», Стасов далее продолжал: «Другой новый художник, Валентин Серов, одно время ученик Академии художеств, а потом ученик Репина. Слухи о его даровании довольно давно ходили у нас здесь, но только он ничего не выставлял. Он нынче выступил с портретом своего отца, автора „Юдифи“ и „Вражьей силы“. Наши проницательные критики не обратили на него ровно никакого внимания, но кто рассматривает картины попристальнее их, сразу заметит, что отцовский портрет вышел у молодого Серова истинно превосходною и сильно примечательною вещью. Теперь, покуда, мудрено сказать, выйдет ли впоследствии из Серова колорист, его красками теперь нельзя еще быть довольным, они мутны, серы и монотонны; но способность схватывать натуру человека, целую фигуру, внутреннее выражение — присутствует у него уже и теперь в высоко замечательной степени, и если не исторический живописец, то по крайней мере отличный портретист выйдет из него — несомненно. Теперь уже мало, кажется, осталось в живых людей, которые собственными глазами знали и видели Серова-композитора. Он умер целых двадцать лет тому назад. Но я один из числа этих немногих; я долго был с ним в самых близких отношениях (хотя мы впоследствии совершенно разошлись) и могу свидетельствовать, что сходство в портрете — поразительное. Тут схвачена вся натура, все привычки, вся поза и ухватки Александра Серова, его манера стоять у своей рабочей конторки, его манера смотреть, думать, писать; тут передана вся его немножко вялая, немножко развалистая и отяжелевшая осанка, его маленькие и коротенькие ножки, опершиеся одна на другую, его небрежная пушистая прическа, его рассеянный, немного блуждающий, но умный и поэтический взгляд, его немного страдальческое выражение лица. Право, я вижу на этом портрете Серова точно живого и невольно переношусь в далекие, давно вместе с Серовым прожитые годы. Тщательно восстановленная и превосходно переданная на полотне обстановка того отцовского кабинета, в собственном доме на Лиговке, где всю свою молодость прожил Александр Серов, старинные книжные шкафы, диванчик, шандалы, бюсты, старинные книги — все это выполнено превосходно и необыкновенно верно, живо переносит в тогдашнее время. Все будущие люди, кого будет интересовать Серов, могут смело верить этому портрету: они тут ни в чем не ошибутся. Как хорошо, что Валентин Серов оказался даровитым художником. Не будь его, так никогда, конечно, и не было бы верного до поразительности портрета его отца. Были бы, вероятно, все только выдумки да фантазии. Теперь же — другое дело. И портрет этот тем более меня поражает, тем более радует за нового нашего художника, что Валентину Серову было всего семь лет, когда умер его отец <Стасов ошибается: в год смерти отца В. А. Серову было шесть лет>. Одной памяти мало, чтобы схватить и восстановить все исчезнувшее с такою правдой и силой. Тут надо еще много таланта. И потому-то я ожидаю от Валентина Серова — многого, очень многого впереди. Пускай никто не заметил у нас значительности первого его шага, чего лучшего и ждать от поверхностных и невежественных вертопрахов. А он все-таки наверное скоро сделает много других, еще более значительных шагов» («Северный вестник», 1890, № 3, стр. 87, 88).

В самом начале статьи Стасов допустил три неточности, которые следует отметить, так как они иногда повторяются в воспоминаниях современников и работах искусствоведов. Первая неточность заключена в словах Стасова, что Серов был «одно время ученик Академии художеств, а потом ученик Репина». В действительности Серов учился у Репина в годы детства и отрочества еще до пребывания в Академии. Вторая неточность — в словах о том, что до 1890 года Серов «ничего не выставлял». К этому времени на VIII и IX периодических выставках Московского общества любителей художеств в 1888—1890 годах экспонировалось шесть его произведений, и среди них такие жемчужины, как «Девушка, освещенная солнцем» и «Девочка с персиками», не говоря уже о V периодической выставке в 1886 году (портрет Антонио д'Андраде), которую сам Серов не ставил в счет. Работы Серова на выставках Московского общества любителей художеств в 1888—1890 годах получили широкую известность и были отмечены печатью как первоклассные. По-видимому, эта неточность Стасова объясняется тем фактом, что все эти выставки были в Москве и петербуржец Стасов их не видел. XVIII передвижная выставка была первой выставкой в Петербурге, на которой участвовал Серов. Третья неточность заключается в словах Стасова, что «проницательные критики» не обратили на портрет «никакого внимания». Выше были приведены отзывы Н. К. Михайловского и газет «Петербургский листок» и «С.-Петербургские ведомости», предшествовавшие статье Стасова.

Московские журналисты и художественные критики единодушно отмечали, что портрет А. Н. Серова исполнен большим мастером. Так, В. И. Сизов заявлял, например, что портрет «по отзывам людей, знавших покойного, поражает своим сходством; в художественном отношении он написан смело и талантливо, притом без всякой погони за манерностью» (В. С и<з о>в. XVIII передвижная выставка картин в Москве.— «Русские ведомости», 1890, 14 апреля, № 100). Другой московский рецензент писал: «К числу весьма выделяющихся молодых художников принадлежит талант г. Серова; но опять-таки талант, требующий развития и усовершенствования. Его портрет А. Н. Серова (то есть отца) написан блестяще, вполне талантливо и по замыслу и по технике; но в этом портрете вы найдете множество недочетов, которые, конечно, будут побеждены молодым художником, если он отнесется к разработке своего таланта с серьезной точки зрения и не удовольствуется одним тем, чем наделила его природа» (N. XVIII передвижная выставка.— «Московский листок», 1890, 12 апреля, № 101). Некоторые рецензенты наряду с похвалой в адрес художника высказали отдельные критические замечания. М. Н. Ремезов (псевдоним Ан) отмечал: «Портрет написан широко и сильно, хотя несколько декоративно, что не испортило бы производимого им впечатления, если бы голова композитора, по силе письма, не отставала бы от всей его фигуры и от обстановки, в которой он изображен» (А н <М. Н. Р е м е з о в>. XVIII передвижная выставка картин в Москве. — «Русская мысль», 1890, № 5, стр. 184). С. С. Голоушев, в свою очередь, считал, что портрет А. Н. Серова «написан с гораздо большим выражением и с гораздо меньшей манерностью, чем то, что художник выставил раньше, но, к сожалению, в портрете все-таки слишком много невыслеженного (например, во всем платье решительно нет материала и т. п.)» (С. Г л а г о л ь. Весенние художественные выставки в Москве. 1. Передвижная выставка.— «Артист», 1890, апрель, кн. 7, стр. 106). Успех

портрета был настолько явным, что в журнале «Будильник» (1890, № 14, 15 апреля, обложка) появилась на него карикатура с надписью: «Отец, увидавший свет, благодаря своему сыну (портрет Серова-отца, писанный Серовым-сыном)». См. также Приложение 2, письмо 25, стр. 133.

И. Э. Грабарь, видевший этот портрет вскоре после его окончания, говорил впоследствии: «...он поразил меня своей жизненностью, полной безыскусственностью и мастерством <...> Этот замечательный портрет казался мне подлинным шедевром, превосходившим репинские» (И. Э. Грабарь. Моя жизнь. Автомонография. М., 1937, стр. 90). Однако сам Серов, по словам Грабаря, «на всю жизнь сохранил отвращение к этому своему произведению и ни за что, несмотря на все упрашивания, не хотел его продавать ни в частные руки, ни в музеи» (Грабарь, стр. 90).

В справочнике Г. Буровой, О. Гапоновой, В. Румянцевой «Товарищество передвижных художественных выставок» (т. 1, М., 1952, стр. 344) указано, что портрет А. Н. Серова был лишь на XVIII передвижной выставке в Москве. Как видно из переписки Серова и Репина, а также из приведенных выше материалов, портрет А. Н. Серова сперва был на передвижной выставке в Петербурге, а затем экспонировался в Москве.

Ныне портрет находится в ГРМ; один из вариантов портрета принадлежит Пермской государственной художественной галерее.

[8] У Серовых была наследственная любовь к животным. Валентина Семеновна рассказывает в воспоминаниях о муже: «Неимоверно любил он зверей и часами просиживал перед обезьянами или перед слоном, с которым он почему-то находил сходство в себе, уверяя, что маленькие глаза его размещены по-слоновому, поодаль друг от друга. Про слона Серов знал рассказов целую тьму» (Серова, стр. 55, 56). Валентин Александрович умел и любил изображать животных, и они не сходили со страниц его альбомов всю жизнь, представляя для него неисчерпаемую тему. Н. Э. Радлов, со слов К. А. Коровина, упоминает, например, о том, что «Серов целое лето провел в рисовании одного козла» (Н. Э. Радлов. Серов. СПб., 1914, стр. 23). Именно любовь к животным и привела Серова к созданию огромного цикла иллюстраций к басням И. А. Крылова. Эта работа, продолжавшаяся годами, не была им закончена. Однако и то, что было сделано Серовым, является непревзойденным по своему мастерству.

[9] Имеется в виду многотомное издание «Естественная история» выдающегося французского естествоиспытателя Жоржа Бюффона (1707—1788).

[10] Марк Матвеевич Антокольский (1843—1902) — знаменитый скульптор. Статуя «Царь Иван Грозный», о которой далее упоминает Валентина Семеновна, была исполнена Антокольским как конкурсная работа в Академии художеств. Она имела колоссальный успех и в 1871 году принесла скульптору звание академика.

В своей автобиографии Антокольский тоже говорил об этом посещении Серовых: «Кажется, около этого времени <в период создания „Ивана Грозного“, оконченного в 1871 году> я познакомился с семейством Серова. Обо мне говорил им наш скульптор Каменский <...> он же свез меня к Серову, на танцевальный вечер. Скоро Каменский уехал, а я к Серову более не ходил. Теперь Серовы пожелали видеть мой эскиз: „Нападение инквизиции на евреев“. Пришли они в мастерскую веселые, по-видимому,

в хорошем расположении духа. Я ушел устраивать эскиз — он находился не у меня, — вернувшись, не узнал я своих посетителей: они стояли серьезные и задумчивые. Оказалось, что в мое отсутствие они познакомились с „Иваном Грозным“, сделавшим на них сильное впечатление. Мое авторское самолюбие было польщено. После этого знакомства я часто бывал у Серовых. Они привлекали меня не только как хорошие люди, но и как музыканты. Музыка поднимала, обогревала и поддерживала мое существование <...> Я не забуду последнего вечера, проведенного вместе с А. Н. Серовым. У рояля сидели его жена и умная, талантливая Эритт-Виардо. Играли страстно, с увлечением, с знанием дела; да и сама пьеса представляла нечто необыкновенно грандиозное; в ней чувствовался широкий размах, свойственный только гению. То была Девятая симфония Бетховена. Я попросил Серова объяснить ее мне. Он стал говорить и сам увлекся; я слушал с напряженным вниманием... Я понял могучие образы Бетховена, на которые он лишь нанизывал свои чудные перлы. Велик, бессмертен Бетховен!» (М. М. Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. Под ред. В. В. Стасова. СПб., 1905, стр. 945—947).

Знакомство Антокольского с А. Н. Серовым приходится на последний и довольно короткий период жизни композитора, и все же они успели проникнуться друг к другу большой симпатией. Много лет спустя Валентина Семеновна в письме к Антокольскому вспоминала, что Серов «его любил» и что тогда семья Серова «была ему <Антокольскому> ближе своей» (из письма от 9 марта 1888 г. — Не издано; отдел рукописей ИРЛИ).

Об отношении Антокольского к молодому Серову см. прим. 35, стр. 204, 205.

[11] Речь идет о скульпторе И. Я. Гинцбурге (1859—1939). В своих воспоминаниях он писал: «Антокольский стал брать меня с собой к своим знакомым. Так я стал бывать у Серова. Валентина Семеновна Серова любила меня, как своего сына Валентина, с которым я проводил целые вечера в его детской. Иногда я присутствовал и на музыке в зале. Тогда у Серовых собирался весь художественный мир. Там впервые увидел я Ивана Сергеевича Тургенева, гиганта в бархатной визитке. Он своей внешностью производил на меня впечатление красивого богатого купца. Серов-отец коротенькой своей фигурой казался мне немного смешным; он всегда носил очень широкие серые брюки и широкий пиджак; его седые, густые мягкие волосы падали на плечи и окаймляли бритое белое лицо; черты у него были мягкие, женственные; думалось мне, что именно такое лицо должно быть у композитора. Он нередко играл еще не поставленную тогда оперу свою „Вражья сила“. Все с затаенным дыханием слушали это новое произведение композитора. Атмосфера была полна благоговения к творцу и искусству, и я, не понимая музыки, все же проникался настроениями этого общества» (Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1964, стр. 19, 20). О встречах и знакомстве с В. А. Серовым Гинцбург довольно бесцветно рассказал в своих мемуарах.

[12] Наталья Николаевна Коган (1847—?), урожденная кн. Друцкая-Соколинская, — воспитанница Смольного института, педагог, общественная деятельница, одна из организаторов коммун «Криница» на берегу Черного моря, около Геленджика, и в своем



СОБАКА СНЕЖОК. Рисунок. 1880-е гг.

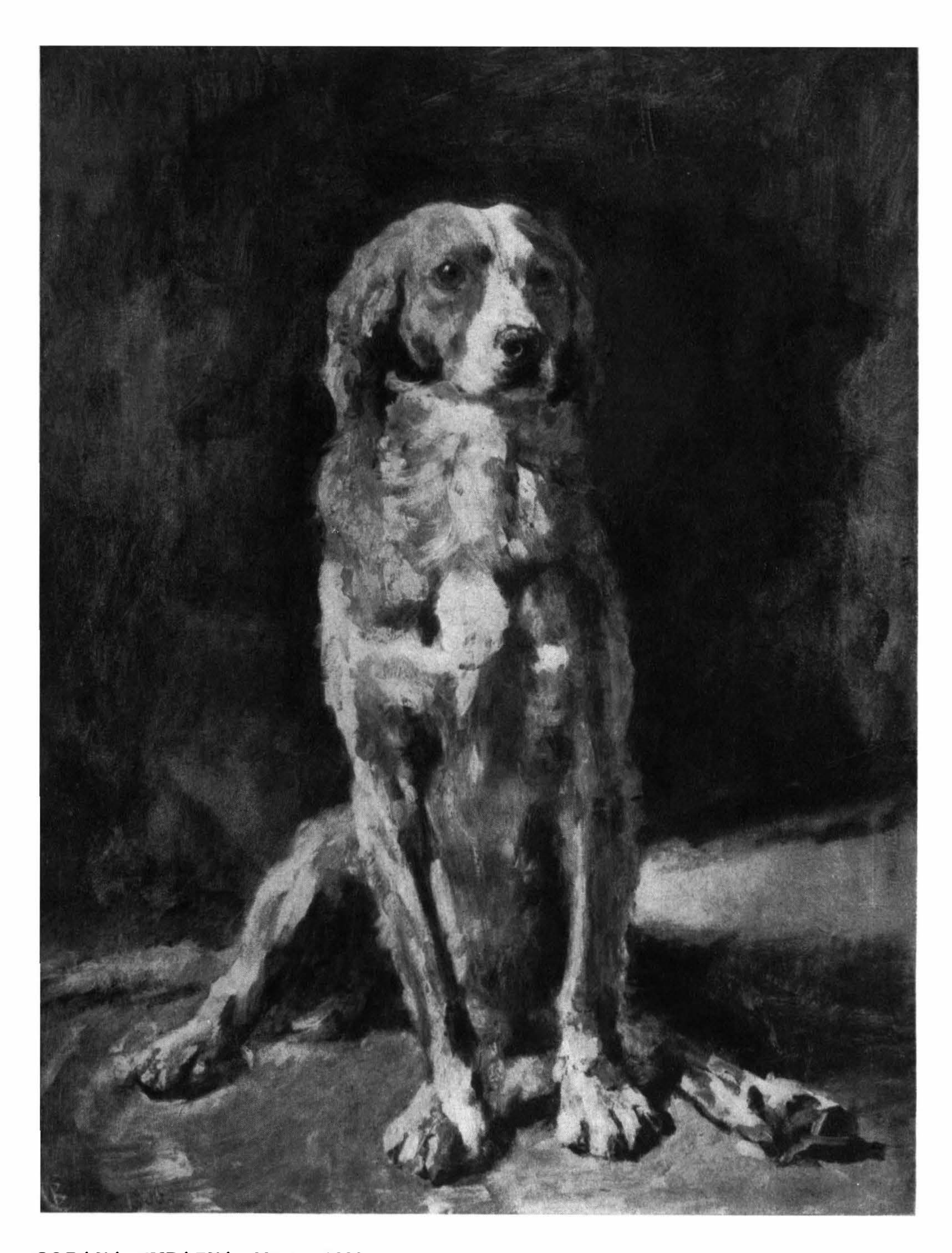


ЛЕЖАЩИЙ ЛЕВ. Рисунок. 1900-е гг.

Исполнен на заседании Совета Училища живописи, ваяния и зодчества.



ВОРОНА И ЛИСИЦА. Иллюстрация к басне И. А. Крылова. Рисунок. Между 1895 — 1911 гг.



СОБАКА ПИРАТКА. Масло. 1886.

имении Никольском, Смоленской губернии, в котором в 1871—1872 годах у нее жил мальчик Серов.

Участники тогдашних коммун, соединяя свои средства для того, чтобы «жить <...> не давая себя эксплуатировать», стремились провести в жизнь идею всеобщего труда, раскрепощения женщин и т. п. (Знаменская коммуна. Публикация М. Л. Семановой. — «Литературное наследство». Т. 71. Василий Слепцов. Неизвестные страницы. М., 1963, стр. 441).

Создание коммун в условиях царской действительности являлось утопичным, поэтому немудрено, что они через непродолжительное время распадались. Само участие в коммунах служило свидетельством революционной настроенности, почему коммуны, как правило, находились под надзором полиции.

Коган состояла под негласным надзором полиции с 1870 года, то есть с тех пор как вместе с М. А. Быковой по настоянию Смоленского жандармского управления «вследствие вредного влияния на учащихся» была уволена из состава преподавателей женской городской гимназии (Деятели революционного движения в России. Био-библиографический словарь. Составлен А. А. Шиловым и М. Г. Карнауховой. Т. 2, вып. 1. Семидесятые годы. М., 1929, стлб. 378). В переписке Департамента полиции и министерства просвещения, относящейся к этому времени, указывается, что Коган «слывет отъявленной нигилисткой в г. Смоленске» (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «О недопущении к народному образованию учителей, удаленных от этой должности по своему вредному направлению», III эксп., 1870 г., № 15, л. 12об.). Коган была близким другом А. Н. и В. С. Серовых, очень ее ценивших. А. Н. Серов отзывался о ней как о «талантливой, прелестной натуре» (Серова, стр. 149).

Автор одной из статей о Серове, появившихся после его смерти (по-видимому, И. Э. Грабарь), имея в виду коммуну, организованную Н. Н. Коган в Никольском, отмечал: «Искусство было не в почете в этой коммуне, и страсть мальчика к рисованию вызывала насмешки и укоры. Но он не отрывался от любимого занятия, только старался не попадаться во время рисования на глаза и старательно прятал свои рисуночки под подушку» (Кончина В. А. Серова. — «Русские ведомости», 1911, 23 ноября, № 269.) Именно Н. Н. Коган здесь, в Никольском, как утверждает Валентина Семеновна, «первая открыла в Тоше серьезный художественный талант», и в этом «ее великая заслуга».

[13] Герман Леви (1839—1900) — дирижер придворного оперного оркестра в Мюнхене.

[14] Тот же эпизод со слов Серова, но несколько иначе передает С. С. Голоушев: «Должно быть, скоро в коммуне подметили, каким наслаждением для мальчика было это рисование, тайком от всех. Это подметили и, конечно, на этом начали выезжать. Когда мальчик плохо нянчил ребят или плохо мыл посуду, его подвергали наказанию, и однажды, в наказание, всех его олешек уничтожили, — взяли и сожгли. И вот Валентин Александрович, передавая этот факт, говорил: „Такая это была страшная обида маленькому художнику, который рос во мне тогда, что и теперь я, уже стареющий человек, до сих пор не могу спокойно об этом вспомнить — до сих пор какое-то бешен-

ство поднимается в груди!“ Вот как крепко засела обида в голове ребенка! Но и он не остался в долгу: в отместку незаметно пробрался в переднюю и ножницами изрезал платье той, которая сожгла его олешек; так этот человек себя в обиду не давал, даже когда еще был ребенком» (С. Глаголь. Художественная личность Серова. — «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1911, № 10, ноябрь-декабрь, стр. 471, 472).

[15] Эль Фронштейн (род. около 1845 г.) — сын купца второй гильдии г. Керчи-Еникале, некоторое время наборщик одной из московских типографий. Как записано в деле Департамента полиции, 16 мая 1866 года он, три сестры и два брата Коган (впоследствии один из них стал мужем Н. Н. Друцкой-Соколинской) «обратили на себя внимание государя императора при проезде его величества через деревню Тярлево и, как принадлежащие по наружным признакам к нигилистам, были по высочайшему повелению арестованы» (не издано; ЦГАОР, дело «О задержанных по высочайшему повелению в д. Тярлево: студенте Медико-хирургической академии Иосифе Коган <...>», III эксп., 1866 г., № 49, л. 19). Вскоре Фронштейн и его товарищи были освобождены, но над ними до 1880 года был учрежден негласный надзор полиции. В дальнейшем, по-видимому, Фронштейн вместе с женой Р. Коган, принимавшей участие в революционном движении 80-х годов, жил в Черниговской губернии.

[16] Карл Кёппинг (1848—1914) — немецкий художник, гравер, офортист и специалист по керамике, руководитель берлинской академической мастерской по классу гравюр. Во время пребывания Валентины Семеновны с сыном в Германии в 1873—1874 годах Кёппинг давал ему уроки живописи. В 1885 году двадцатилетний Валентин Александрович встретил в Мюнхене Кёппинга. «Мой учитель,— писал он,— все такой же, т. е. немец художник, с теплой хорошей душой. Удивительно, какую он сохранил к нам привязанность. Жалко, он теперь ходит озабоченный, у него там с работой возня, не дают, не позволяют ему почему-то работать в амстердамском музее (делать офорт с одной картины Рембрандта). Но все-таки он милый» (Серов. Переписка, стр. 88). Такой же симпатией к Кёппингу проникнуты строки письма Валентины Семеновны, отправленного в то же время к сестре, А. С. Симонович: «Приехал ко мне в гости Тонин приятель Köpping. Он за десять лет возмужал и сохранил ко мне такую горячую дружбу, что я совсем растаяла. Уверяет, что обязан своим развитием и миросозерцаньем мне и пр., пр. В результате я осталась счастлива после этого свидания сознанием, что я могу быть полезной хорошим людям <...> Köpping теперь первый гравер Парижа» (не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва).

Можно предположить, что Кёппинг гордился тем, что Серов был его учеником. Сообщая ему в письме от 13 (26) октября 1907 года, что видел его произведения на выставке русской живописи, устроенной С. П. Дягилевым в Берлине в 1906 году, Кёппинг писал: «Я хотел сказать Вам, как они понравились мне, а также и другим берлинским художникам, как большие портреты, так и маленькие вещи, особенно три восхитительные гуаши, изображающие исторические охотничьи выезды. Хотя я с большим запозданием выражаю свою радость по поводу Вашей выставки, но делаю это от всего сердца» (письмо на немецком языке; не издано; отдел рукописей ГТГ).

[17] Штарнбергское озеро (Вюрмзее) находится в горной части южной Баварии. На берегу этого живописного озера высятся замок Штарнберг, построенный в 1541—1585 годах, и королевский охотничий замок Берг.

Речь идет о баварском короле Людовике II: отрешенный от власти в июне 1886 года как душевнобольной, он был поселен в замке Берг, но вскоре бросился в воду и утонул. (В своих воспоминаниях Серова неправильно относит это событие к 70-м годам.)

[18] Константин Дмитриевич Арцыбушев (1849—1901) — инженер-технолог, компаньон С. И. Мамонтова по железнодорожному строительству, один из директоров правления общества Московско-Ярославско-Архангельской железной дороги. Арцыбушев был известен как любитель искусства и коллекционер.

С Мамонтовым Арцыбушева связывали не только общие деловые интересы и родственные отношения (он был женат на двоюродной сестре Мамонтова — Марии Ивановне Лахтиной), но и бескорыстная любовь к искусству. Будучи у Мамонтовых своим человеком, Арцыбушев был коротко знаком со всеми членами Абрамцевского кружка и по примеру хозяев дома, чутко относился к нуждам и горестям своих товарищей-художников. Так, в 1888 году, стремясь облегчить душевное состояние В. И. Сурикова, тяжело переживавшего утрату своей жены, Арцыбушев предлагал ему переехать к нему на квартиру. Другому члену Абрамцевского кружка — В. Д. Поленову Арцыбушев как «хороший приятель» (по выражению Поленова) построил в 1897 году в своем доме «чудную мастерскую» (Поленовы, стр. 616). Ольга Константиновна Лансере, дочь К. Д. Арцыбушева, сообщила нам, что там же в 90-х годах была построена большая мастерская для К. А. Коровина. По словам О. К. Лансере, Врубель, работавший с Коровиным в этой мастерской, долгое время жил у них. Именно тогда, как утверждает О. К. Лансере, Врубель создал в 1897 году в их доме великолепный портрет ее отца.

В 1900 году Арцыбушев вместе с С. И. Мамонтовым попал на скамью подсудимых. Естественно, его судьба, как и судьба Мамонтова, волновала художников. В. М. Васнецов писал Поленову 19 февраля 1900 года: «Да, так или иначе следует нам выразить дружеское участие к Савве Ивановичу и Константину Дмитриевичу» (Там же, стр. 632). В какой форме это было сделано в отношении Арцыбушева, выяснить не удалось, однако слова Васнецова являются признанием заслуг Арцыбушева перед русским искусством.

Существует карандашный портрет Арцыбушева, исполненный Серовым в 1886 году в Абрамцеве (ГРМ).

[19] Правдивость Серова, иной раз переходившая в резкую прямолинейность, удивляла современников, оставивших многочисленные свидетельства о кристальной чистоте личности Серова. И. Э. Грабарь в своей автомонографии упоминает о «всем известной правдивости <Серова>, создавшей ему репутацию московского Катона» (И. Э. Грабарь. Моя жизнь. Автомонография. М., 1937, стр. 169). Как бы в развитие слов Грабаря об этом же свидетельствует В. В. Переплетчиков, сделавший в своем дневнике такую запись: «Я много бы мог привести примеров „катоновского“ отношения Серова к событиям жизни, и то уважение, которым он заслуженно пользуется от товарищей,

от лиц, которые его близко знают, меня радует. Приятно видеть, когда хоть изредка воздают должное человеку. Про таких людей можно сказать, что они могут ошибаться и заблуждаться, но им всегда веришь, этим людям, побуждения их честны и бескорыстны, а ошибки — кто не ошибается. Все мы люди и человеки» (не издано; ЦГАЛИ). Да и сама жизнь Серова дает немало фактов его высокой принципиальности, и среди них особое место занимает знаменитый уход из Академии в 1905 году.

[20] Петер Корнелиус (1824—1874) — немецкий композитор и писатель.

[21] Зимой 1873/74 года Мамонтовы находились в Италии (см., например, письмо С. И. Мамонтова к В. Д. Поленову от 11 (23) февраля 1874 года. — Поленовы, стр. 116).

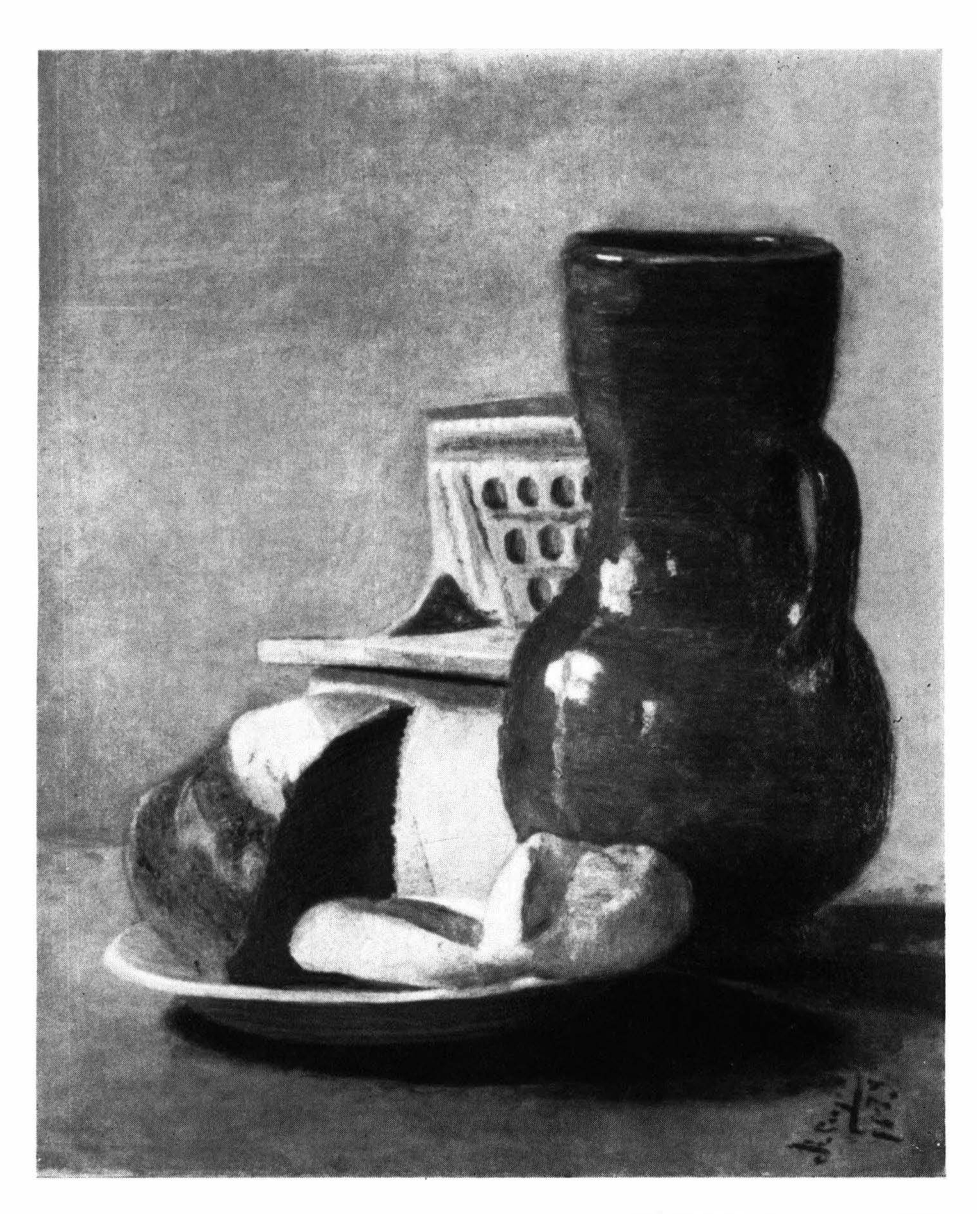
[22] Илья Ефимович Репин (1844—1930) сыграл огромную роль в жизни Серова.

Близко зная Серова с девяти лет, со времени его приезда в Париж осенью 1874 года, Репин уже тогда оказал благотворное воздействие на незаурядное дарование талантливого мальчика (см. воспоминания В. С. Серовой. Сам Репин рассказал о парижской жизни юного Серова в книге «Далекое близкое»).

Летом 1875 года Серовы вернулись в Россию и некоторое время спустя поселились в Киеве. Занятия с Репиным прервались, однако, озабоченный надлежащим образованием Серова, Илья Ефимович стремился передать своего ученика в руки товарища по Академии художеств, опытного и ценимого им педагога — художника Н. И. Мурашко, руководителя Киевской рисовальной школы (см. прим. 50, стр. 215, 216).

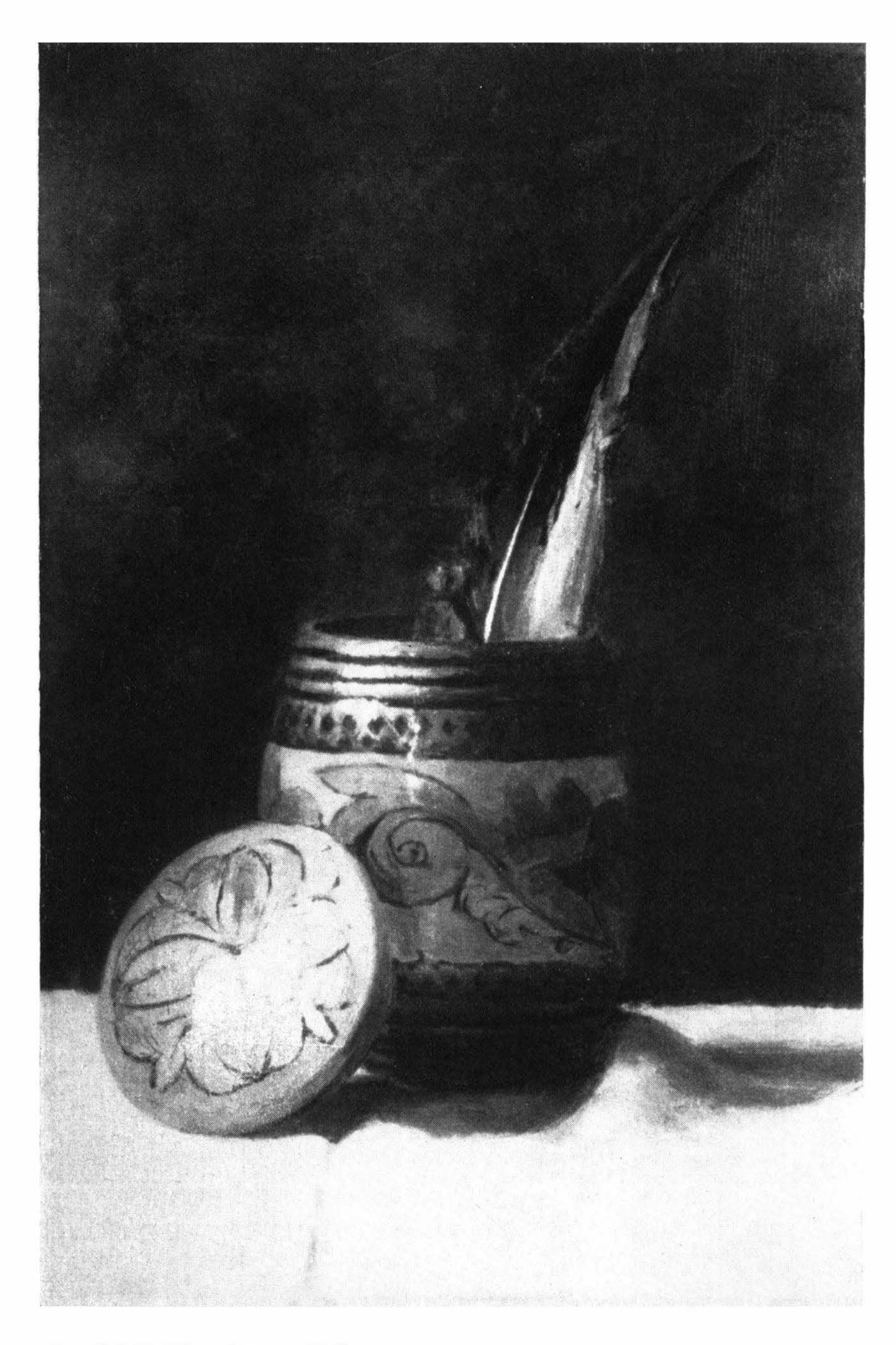
С осени 1877 года Репин с семьей обосновался в Москве, а в следующем году туда же переехала Валентина Семеновна с сыном, вскоре поступившим в третий класс прогимназии. По предложению Репина, каждую субботу после школы Серов приходил к нему заниматься рисованием, оставался ночевать, а затем весь воскресный день под руководством Ильи Ефимовича уделял живописи. Репина очень радовали успехи ученика, и для того, чтобы они стали более плодотворными, с весны 1879 года Илья Ефимович взял Серова в свою семью (см.: Репин, стр. 347—349, и воспоминания его дочери Веры Ильиничны в журнале «Нива», 1914, № 29, 19 июля). О том, насколько жизнь и учение у Репина были по душе четырнадцатилетнему Серову, видно из его письма от 13 апреля 1879 года к двоюродной сестре М. Я. Симонович, в котором он, сообщая об этих своих занятиях, уверенно заключал: «...если теперь поеду с художником Репиным в деревню, то за лето сделаю огромные успехи» (Симонович-Ефимова, стр. 7). Продолжительное и интереснейшее путешествие со своим учителем Серов совершил в следующем году на протяжении двух месяцев по местам бывшей Запорожской Сечи и Крыма (см. воспоминания В. С. Серовой, стр. 99, и прим. 58, стр. 219, 220).

Немалое значение для усовершенствования и художественного развития пятнадцатилетнего Серова имело и то, что после возвращения в Москву Репин, работая над этюдами к «Крестному ходу», побуждал своего ученика писать и рисовать «натурщиков» из народа, в том числе и того горбуна, который впоследствии занял центральное место в картине «Крестный ход». Мастерство Серова уже настолько окрепло, что Репин, упоминая о своих рисунках и рисунках Серова, сделанных в то время, писал, правда, не без доли самоумаления: «И очень часто, уже и тогда, его портреты были



НАТЮРМОРТ. Масло. 1879.

Исполнен на квартире И. Е. Репина в Москве. Вспоминая о том времени, когда Серов жил у него в 1878—1879 гг., Репин писал: «. . .Я ставил ему обязательные этюды: неодушевленные предметы (эти этюды хранятся у меня). Первый: поливанный кувшин, калач и кусок черного хлеба на тарелке. Главным образом строго штудировался тон каждого предмета: калач так калач, чтобы и в тени, и в свету, и во всех плоскостях, принимавших рефлексы соседних предметов, сохранял ясно свою материю калача; поливанный кувшин коричневого тона имел бы свой гладкий блеск и ничем не сбивался на коричневый кусок хлеба пористой поверхности и мягкого материала».



НАТЮРМОРТ. Масло. 1879.

Исполнен на квартире И. Е. Репина в Москве.



В. А. РЕПИНА. Масло. 1882.



ЮРИЙ РЕПИН. Рисунок. 1880.



ВЕРА РЕПИНА. Рисунок. 1879.

лучше моих» (из письма Репина к И. Е. Бондаренко от 18 февраля 1927 г. — Не издано; ЦГАЛИ). В «Пенатах» до конца своей жизни Репин хранил три этюда маслом, исполненных четырнадцатилетним Серовым. В «Далеком близком» Репин дал высокую оценку этим этюдам (стр. 350, 351). Один из них, в 1930-х годах проданный В. И. Репиной во Францию, обнаружен нами в парижском собрании Б. Е. Поповой и впервые воспроизводится в настоящей книге.

В сентябре 1882 года Репин переехал в Петербург. И хотя Серов к этому времени уже учился в Академии художеств (куда Репин помог ему устроиться, попросив П. П. Чистякова руководить занятиями талантливого юноши), Репин не только продолжал внимательно следить за успехами Серова, но с первых же дней своего переезда в столицу предложил приходить к нему, чтобы продолжать усовершенствоваться. Вот что Репин писал Поленову 5 октября 1882 года, то есть через две недели после того, как обосновался в Петербурге: «Какой молодец Антон! Как он рисует! Талант да и выдержка чертовские! По воскресеньям утром у меня собираются человек шесть молодежи — акварелью. *Антон* да еще *Врубель* — вот тоже таланты. Сколько любви и чувства изящного' Чистяков хорошие семена посеял, да и молодежь эта золотая!!! Я у них учусь» (И. Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952, стр. 42).

Восторженно оценивая необыкновенно быстрый рост Серова как художника, Репин в душе не мог не быть удовлетворенным, что по существу являлся тем его учителем, который заложил основы дальнейшего мастерства Серова. Недаром Репин не без чувства гордости писал о нем: «Мой бывший ученик» (И. Е. Репин. Письма к писателям и литературным деятелям. М., 1950, стр. 49). Да и сам Серов в автобиографической заметке с присущей ему лаконичностью сообщал о себе: «Ученик Репина и в Академии Чистякова» (не издано; отдел рукописей ГПБ).

То, что делал Репин для молодого Серова, отнюдь не исчерпывалось пристальным вниманием к его занятиям рисунком, живописью. Заботы Репина о начинающем художнике проявлялись и во многом другом. Так, зная, в каких стесненных материальных условиях рос Серов, Репин всячески стремился помочь своему ученику: именно ему Серов обязан тем, что получил в 1880 году от Д. В. Стасова заказ на написание копии картины В. Г. Шварца (см. воспоминания В. С. Серовой, стр. 96, и прим. 54, стр. 218), в том же году Репин пытался передать Серову заказ В. В. Стасова на исполнение рисунков орнамента для книги последнего «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени» (СПб., 1887). А когда П. М. Третьяков попросил Репина в конце 1885 года сделать для него копии «Воскрешения дочери Иаира» и «Бурлаков», то последний ответил 29 декабря: «За повторение кар<тин> „Бурл<аки>“ и „Дочери Иаира“ я не могу взяться; если Вы согласитесь, то можно сделать так: я закажу копию этого размера Серову или кому другому и сам потом пройду и поправлю. А все на себя взять нет возможности» (И. Е. Репин. Переписка с П. М. Третьяковым, М.—Л., 1946, стр. 110). И позже Репин старался помочь молодому Серову получить работу, устроить покупку его картин. Это, в частности, имело место в 1889 году. Только что женившийся двадцатичетырехлетний Серов закончил портрет своего отца. Хотя к тому времени он был уже отмечен московской печатью и публикой как художник крупного дарования, однако материального достатка у него все же не было. Репин приложил

все усилия к тому, чтобы этот портрет экспонировался в 1890 году на XVIII передвижной выставке, участие на которой в случае успеха давало всероссийское признание, и к тому, чтобы портрет был приобретен. 15 октября 1889 года он писал заведующему канцелярией министерства императорского двора В. С. Кривенко: «Не можете ли Вы помочь Вашим содействием молодому художнику Серову? Очень Вас прошу замолвить словечко гр. Воронцову. Серов написал *очень интересный и художественный* портрет своего отца композитора А. Н. Серова. Он желал бы его выставить в фойе Мариинского театра во время представления „Юдифи". Молодой, даровитый художник находится в очень стесненных обстоятельствах; хорошо, если бы у него приобрело <Училище> правоведения этот портрет. Надо его показать публике — портрет очень сто́ит того. Я помню, как Вы всегда благородно и симпатично относились к начинающим талантам. Серова я бы Вам очень рекомендовал. Малый он хороший и художник с крупным будущим. Не ошибутся те, кто воспользуется им в настоящее время <...> Пожалуйста, не заподозрите меня в пристрастии к Серову, как к моему бывшему ученику. Сами увидите, несмотря на некоторую грубоватость, там столько жизни и художественности» (И. Е. Репин. Письма к писателям и литературным деятелям. М., 1950, стр. 48, 49). Портрет А. Н. Серова благодаря хлопотам Репина экспонировался на передвижной выставке и был положительно встречен прессой (см. прим. 7, стр. 179—183). Однако продать портрет не удалось (он был приобретен ГРМ лишь после смерти Серова). Репин передал Серову заказ, который шел от В. Г. Черткова, друга Толстого, но предложенная оплата была так мизерна, что Серов отказался. Об этом Репин писал Черткову 24 октября 1889 года: «Я тут пилю каждый день молодого Серова, который живет здесь уже недели две, чтобы он нарисовал акварели для песенника,— ничего не поделаешь! Нет, даром работать люди неспособны, особенно тяжелую работу» (И. Е. Репин. Письма к писателям и литературным деятелям. М., 1950, стр. 49). По рекомендации Репина в 1891 году Серову достался и первый официальный заказ — портрет Александра III с семьей для Харьковского дворянского собрания. По-видимому, были и другие заказы, которые Серов получил в те годы по ходатайству Репина.

Свое отечески любовное внимание к Серову Репин проявлял и тогда, когда его ученик стал уже признанным мастером. В 1898 году по предложению Репина, В. В. Матэ и П. П. Чистякова Серову было присвоено звание академика, а пять лет спустя, в 1903 году, снова по инициативе Репина (а также В. В. Матэ и Н. П. Кондакова) Серов был избран в действительные члены Академии. До конца жизни Серова такое исключительно благожелательное отношение Репина к нему не изменилось.

Бесспорно влияние Репина на талант молодого Серова. Но нет сомнений в том, что в позднейшие годы Серов влиял на Репина. Об этом, в частности, говорит художник В. Н. Бакшеев: «Вся история русского пейзажа — это история самоотверженной коллективной работы многих поколений художников, история преемственности и добросовестной учебы у старших товарищей, сверстников, а иногда у младших своих современников. Известно, например, какое влияние оказал на Репина Серов» (В. Бакшеев. Воспоминания. М., 1963, стр. 82).

Если на протяжении всей жизни Серова Репин с неизменным расположением относился к нему как к человеку, то этого нельзя сказать о его отношении к Серову-

художнику: портрет Иды Рубинштейн, который Серов написал за год до смерти, Репин встретил резко отрицательно, назвав его «гальванизированный труп» (см. стр. 167).

Что же касается того, как Серов относился к Репину, то тут вырисовывается иная картина: к Репину-художнику он сохранил до конца жизни чувство восхищения, но к Репину-человеку стал относиться иначе после того, как в 1905 году тот отказался подписать протест в Академию художеств в связи с расстрелом 9 января (об этом, впрочем, упоминает сам Репин в своих воспоминаниях «Далекое близкое», стр. 357). Горьким сожалением звучат слова Серова в письме к Остроухову от 27 июля (8 августа) 1905 года: «На мой взгляд Илья Ефимович не больше не меньше, как просто наше „Новое время"» (Серов. Переписка, стр. 244). И вместе с тем как бы ни изменилось к тому времени отношение Серова к Репину, однако когда в конце 1907 года в связи с уходом Репина из состава преподавателей Академии художеств некоторые художники и журналисты стали поговаривать, что так будет лучше и для учеников и для Академии, то Серов решительно встал на защиту своего учителя. В интервью с сотрудником московской газеты «Столичное утро» Серов, в частности, заявил следующее по поводу отношения Репина к Совету Академии: «Он был слишком крупной, самобытной и своеобразной величиной, чтобы идти в ногу с этой серой толпой академических преподавателей, путающихся в цепях условностей, трафарета, банальности и погони за отличиями <...> Отношения обострились до последней степени, и я думаю, что Репин давно связал свои вещи, готовясь к выходу. Громадная потеря». Имея в виду встретившееся ему в печати утверждение, «будто бы Репин со своим колоссальным размахом только вредил ученикам», Серов так на это ответил: «Знаю только, что из класса учившего безграмотности Репина вышли Малявин и Кустодиев — два настоящих художника. А что дали грамотные профессора? Я не слышал ни одного имени. Наконец, я сам учился одно время у Репина и знаю его как очень чуткого преподавателя. Я ему очень... благодарен... благодарен — не то слово, слишком банальное... но вы понимаете, что я хотел сказать». Далее Серов обратился к журналисту с просьбой: «Так и пишите: „Серов думает, что без Репина Академии — крышка. Тесто без дрожжей засохнет и сделается тверже камня"» (К. Смурский. К уходу Репина. Беседа с В. А. Серовым.— «Столичное утро», 1907, 7 октября, № 108). Члены Академии запомнили это выступление Серова и через два месяца с небольшим (17 декабря 1907 года) отказались под рядом предлогов назначить его преподавателем на место Репина.

В последние пятнадцать лет жизни Серова пришли в столкновение его и Репина воззрения на некоторые вопросы тогдашней художественной жизни. Так, в дневниковой записи А. В. Жиркевича от 12 марта 1896 года говорится о расхождении между ними в оценке картины художника В. Суреньянца «Гафиз»: «Завтракал у И. Е. Репина, помешав ему работать. Кроме меня были: Серова (вдова композитора) и ее сын. Зашел спор о „Гафизе" на передвижной выставке. Репин превозносил эту картину до небес, называя ее чуть ли не событием в художественном мире — по настроению, которым она проникнута, не отрицая ошибок в рисунке. Серов низводил картину до степени заурядной вещи, в которой хороши только две фигуры: Гафиза и девушки с наклоненной головой, его слушающей. Оба разгорячились, и я ожидал скандала, когда Серов вспылил на слова Репина: „Это вы смотрите на картины с точки зрения кружковщины!"

Репин уверял, что если бы имел свободные деньги, то купил бы себе эту картину непременно. Серов подшучивал над его энтузиазмом, уверяя, что его хвалы картине растут, как дом, все выше и выше» («Художественное наследство», т. 2, стр. 167, 168). Позже расхождения между Репиным и Серовым вылились в разногласия, выносившиеся иной раз на страницы печати. Вот, к примеру, 6 января 1910 года в № 4 газеты «Голос Москвы» Репин подверг резкой критике покупки Третьяковской галереей некоторых картин. Репин, в частности, заявил, что его «передернули <...> новые приобретения комиссии <то есть Совета галереи, членом которого был Серов> вроде нелепых недомалеванных малеваний Шаляпина — Олоферном и др.» (здесь имеется в виду портрет кисти А. Я. Головина). И далее: «Страдали и ныли наши шестидесятники, семидесятники и восьмидесятники. И жил тогда великий гражданин земли русской Павел Михайлович Третьяков — истинный конституционалист — он взвалил себе на плечи скорбь художников своего времени и запечатлел эпоху навеки для потомства. Галерея живет. И теперь ее наполняют наследники мусором художественных разложений. Такова мода». На это выступление Серов немедленно ответил письмом, в котором так выговаривал Репину: «Времена „конституционалистов" прошли в нашем искусстве — пошло другое, и это другое галерея обязана закреплять. Вопрос же о мусорности всего нового — вечен, и часто то, что считалось мусором вначале, потом оценивается. Разумеется, даже наверно мы делаем ошибки, но можете ли Вы назвать, просмотрев пересылаемый каталог, приобретения за десять лет — мусором?» (не издано; ЦГАЛИ). Имея, по-видимому, в виду такого рода неудачные газетные выступления Репина, Серов советовал ему «воздержаться от выступлений в печати» (К. И. Чуковский. Репин как писатель. — Репин, стр. 9).

Смерть Серова глубоко поразила Репина. Горечь утраты любимого ученика ошеломила маститого художника. «Неужели?» — так назывался его первый отклик в печати на сообщение о смерти Серова («Русское слово», 1911, 24 ноября, № 270). Потом появились другие высказывания Репина о Серове (И. Е. Репин о Мясоедове и Серове.— «Утро России», 1911, 20 декабря, № 292; Валентин Александрович Серов <о портрете Иды Рубинштейн>. — «Путь», 1911, № 2). И наконец, в 1912 году в ежемесячных литературных и научно-популярных приложениях к журналу «Нива» (№ 11; 12) были напечатаны воспоминания Репина «Валентин Александрович Серов (материалы для биографии)», ныне входящие в состав его книги «Далекое близкое».

[23] Полина Виардо (1821—1910), урожденная Гарсиа, — знаменитая певица, выступавшая на оперной сцене в 1839—1861 годах, преподавательница пения, близкий друг И. С. Тургенева.

[24] По видимому, речь идет о Мари Савар (1841—1881) — французском музыкальном педагоге, профессоре Парижской консерватории.

[25] Камилл Сен-Санс (1835—1921) — французский композитор, пианист, органист, музыкальный критик.

[26] Вера Алексеевна Репина (1855—1918), урожденная Шевцова, — первая жена художника. В 1888 году, когда Серову было уже двадцать три года, в одном из писем

к И. С. Остроухову он бросил следующую реплику по адресу В. А. Репиной: «Веру Алексеевну <...> не видал, и желания видеть ее нет ни малейшего. Я ее любил раньше и сокрушался об ней, но за последнее время перестал... нет во мне к ней ни симпатии, ни уважения» (Серов. Переписка, стр. 204). Отрицательное высказывание Серова о В. А. Репиной связано, по-видимому, с тем, что он осуждал ее тогдашнее увлечение девятнадцатилетним В. В. Перовым, сыном художника («Художественное наследство», т. 1, стр. 235).

[27] Часть Булонского леса в Париже, где находится небольшой зверинец.

[28] По-видимому, И. С. Тургенев и А. Н. Серов знали друг друга издавна. Они могли даже встречаться у их общих знакомых, в частности у И. М. Толстого, под начальством которого Серов служил и с которым оба были в добрых отношениях. Так, в 1856 году Толстой помог Тургеневу получить заграничный паспорт (И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. 5. М.—Л., 1963, стр. 746), а после рождения у Серова в 1865 году сына Валентина И. М. Толстой стал его крестным отцом (метрическое свидетельство В. А. Серова. — Не издано; ЦГИАЛ).

Приехав 4(16) января 1864 года в Петербург, Тургенев спустя всего лишь два дня идет в Мариинский театр слушать оперу Серова «Юдифь». В тот же вечер 6(18) января Тургенев сообщает Полине Виардо свои впечатления от спектакля: «Ну, должен сказать, что это замечательное произведение, несмотря на некоторые длинноты и невозможные неловкости, плачевное исполнение, *такие же* декорации» (И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. 5. М.—Л., 1963, стр. 195, 196 и 441). После рассказа о спектакле Тургенев пишет, что «завтра вечером» его «ведут» к Серову. Встретившись с Серовым, он садится за новое письмо к Полине Виардо, в котором говорит о композиторе как о хорошем знакомом их обоих: «...провел вечер у Серова, откуда сейчас вернулся. Он играл нам отрывки из своей новой оперы „Рогнеда"; сюжет ее взят из наших древних летописей. Так вот, или я сильно ошибаюсь, или этот маленький человек, странный и нервный, представляет собою очень большой талант <...> „Рогнеда" Серова мне кажется во многом выше „Юдифи"; в ней несравненно больше искренности и оригинальности и влияние Вагнера чувствуется гораздо меньше <...> Этот Серов — великий колорист и мастерски владеет оркестром. Я вернулся очарованным и все еще остаюсь в том же настроении» (там же, стр. 197 и 442. Письмо на французском языке; в указанном издании перевод неточен, поэтому приводится нами в исправленном виде). В другом письме к той же Полине Виардо — от 16(28) января 1864 года — Тургенев вновь упоминает о композиторе: «Кстати о музыке: я просил Серова отдать переписать для Вас самые выдающиеся места из „Юдифи" и привезу их Вам» (там же, стр. 204). А 9(21) февраля, сообщая Полине Виардо имена тех их общих друзей и знакомых в Петербурге, кому он собирается подарить печатавшийся тогда альбом ее романсов, Тургенев называет также имя А. Н. Серова (там же, стр. 229; название альбома: «12 стихотворений Пушкина, Фета и Тургенева, переведенные Ф. Боденштедтом и положенные на музыку П. Виардо». СПб., 1864).

Летом того же, 1864 года А. Н. Серов вместе с женой путешествовал за границей. По-видимому, тогда он переписывался с Тургеневым и по его просьбе заехал в Баден,

где в то время писатель находился вместе с семьей Виардо (см.: «Русская старина», 1904, № 8, стр. 435). В воспоминаниях о муже Валентина Семеновна рассказала о том, как их, из-за отсутствия средств живших в Бадене в небольшой меблированной комнатке, посетил Тургенев, а также о ее с мужем посещении Полины Виардо (Серова, стр. 61, 62).

Свидетельства о встречах Тургенева с Серовыми в последующие годы — с 1865 по 1870-й — отсутствуют. 20 января (1 февраля) 1871 года А. Н. Серов скончался в Петербурге. Приехав туда 13(25) февраля, Тургенев в тот же день побывал у Валентины Семеновны: в ее квартире жила Луиза Эритт, старшая дочь Виардо. Вечером того же дня Тургенев писал Полине Виардо: «Переодевшись и почистившись с дороги, я сейчас же отправился в Луизе; ее я не застал, — она была на репетиции концерта, но застал m-me Серову, которую нашел довольно эксцентричной, умной, очень огорченной смертью своего мужа и очень влюбленной в Луизу, о которой она говорит почти с энтузиазмом» («Современный мир», 1912, № 3, стр. 190, 191). По словам писательницы Е. И. Апрелевой, Тургенев посетил тогда Валентину Семеновну дважды (Е. Ардов <Апрелева>. Из воспоминаний об И. С. Тургеневе.— «Русские ведомости», 1904, 4 января, № 4). Очевидно, к этому времени относится просьба Серовой к Н. Ф. Соловьеву прислать пятый акт «Вражьей силы», который она «очень и очень» желала сыграть Тургеневу (не издано; отдел рукописей ГПБ).

В другом письме Тургенева из Петербурга к Полине Виардо — от 18 февраля (2 марта) 1871 года — имеется весьма любопытное сообщение: «„Кракамиша" должен был создать Серов; с его смертью все рухнуло» («Современный мир», 1912, № 3, стр. 192). Это значит, что писатель, желая, видимо, показать на большой сцене свою оперетту «Последний колдун» (Кракамиш — ее главное действующее лицо), сговорился с композитором о том, что тот напишет к ней музыку; и это несмотря на то, что оперетта с музыкой Полины Виардо была поставлена на вилле Тургенева в Бадене еще летом 1867 года.

В 1874—1875 годах, когда Серовы — мать и сын — жили в Париже, они встречались с Тургеневым. В мастерской у Репина девятилетний Серов «впервые увидал Тургенева, слушал не раз, как тот читает» (<И. Э. Грабарь?>. Кончина В. А. Серова.— «Русские ведомости», 1911, 23 ноября, № 269). Тургенев обратил внимание на талантливого мальчика и в 1874 году даже принял участие в хлопотах о том, чтобы тому была оказана материальная поддержка (см. Приложение 2, письмо 1, стр. 124, 125).

Память Тургенева чтилась В. С. и В. А. Серовыми. В 1889 году Валентина Семеновна намеревалась создать музыкальные иллюстрации на темы некоторых произведений писателя, так же как это было сделано ею раньше для двух рассказов Л. Н. Толстого. «Если удастся Тургеневский <альбом>, — сообщала она 4 июня 1889 года Е. Г. Мамонтовой, — то примусь за Некрасова» (не издано; ЦГАЛИ). А 12 сентября 1889 года Валентина Семеновна писала М. К. Бларамберг: «... теперь хочется дописать Тургеневские вещицы. Кажется альбом выйдет ничего себе. Теперь пишу на его этюдик „Жид", с восточным Акостовским оттенком, впрочем не совсем» (не издано; отдел рукописей ММК). Как указывалось в одном журнальном сообщении, ей удалось написать музыку на темы ряда произведений Тургенева («Баян», 1889, № 27, стр. 222).

Существует исполненная в 1895 году иллюстрация Серова к одному из «Стихотворений в прозе» Тургенева — «Воробей».

[29] Этот альбом детских рисунков Серова, относящихся к 1874—1875 годам, находится ныне в ГТГ.

[30] Алексей Петрович Боголюбов (1824—1896) — живописец, с 1858 года — академик, с 1860 — профессор живописи, с 1871 — член Совета Академии художеств.

Боголюбов приходился внуком А. Н. Радищеву. В конце жизни он организовал в Саратове художественный музей им. А. Н. Радищева и рисовальную школу.

Бо́льшую часть жизни Боголюбов провел в Париже, где в то время жили и работали многие русские художники, и был душой этой колонии художников (И. С. Зильберштейн. Репин и Тургенев. М.—Л., 1945, стр. 19). И. Я. Гинцбург, знавший в то время Боголюбова, так писал о нем в своих воспоминаниях: «...больше других знал все, что делается в Париже и в России. Имея много знакомых как в русских, так и во французских „высших сферах", он много делал для молодых нуждающихся художников: доставал стипендии и заказы, и даже солидные художники часто пользовались его услугами; некоторым он добывал иногда даже ордена. Но, покровительствуя одним, он иногда обходил других. Плохо приходилось тому, кто ему почему-либо не нравился: такому он не только не делал добра, но иногда даже вредил» (Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1964, стр. 53). В конце 70-х годов Боголюбов основал Общество вспомоществования русским художникам, членами которого были, в частности, Тургенев и Антокольский.

В описываемое Серовой время в Париже находились Репин, А. К. Беггров, К. Е. Маковский, В. Д. Поленов, К. А. Савицкий, А. А. Харламов и другие русские художники.

[31] Об одном таком артистическом празднестве, на котором присутствовали Тургенев и поэт А. К. Толстой, рассказывал Поленов в письме от 1 (13) января 1875 года:

«Не послал начатого письма, потому что эти три дня был занят устройством праздника, который наш кружок сделал Боголюбову накануне нашего Нового года. Теперь я только что оттуда; три часа ночи, а спать не могу. Праздник удался так, как никто не думал и не гадал. Вечера эти вообще просты, но очень интересны. Доступ на них имеют, за малым исключением, только люди искусства, нашего и других. Madame Серова и несколько хороших голосов, готовящихся к сцене, внесли элемент музыкальный, Тургенев и граф Алексей Толстой — элемент поэзии. Но сегодня был вечер исключительный. Собственно, компания, собирающаяся у Боголюбова, делится на два отдела — один интимный кружок, а потом остальное общество. Первый состоит из: Репиных, Савицких, Дмитриевых, Серовой, Жуковского, одного хохла, замечательного баса, другого архангельца прекрасного тенора, и трех молоденьких хохлушек Ге, племянниц знаменитого художника. Одна из них учится петь, другая обучается живописи, третья — не знаю чему. Но дело в том, что одна красивее другой, а другая красивее одной. Да еще к этой же артели принадлежит комик Беггров, про которого я Вам говорил, и Поленов. Вот из этой-то компании составился такой вечер, что все пришли в неописанный восторг».

Подробно сообщив о различных выступлениях на этом вечере, Поленов продолжал: «Далее алжирский танец в настоящих арабских костюмах. Плясал один молодой художник-американец, который провел несколько лет на Востоке, а на тамбурине играла M-me Серова <...> Когда все немного отдохнули, то публику попросили удалиться из залы, и Репин, Поленов и Татищев поставили живую картину „Апофеоз искусства". Наверху был транспарант с вензелем Боголюбова и новым 1875 годом. Под ним стоял гений (маленький сын Серовой) с огромными белыми крыльями и лавровыми венками в руках. Немного пониже, около него полукругом сидели четыре искусства. (По проекту Поленова их должно было быть пять, но одна дама закапризничала, и поэтому обошлись без архитектуры.) Скульптуру изображала M-me Дмитриева, живопись — средняя Ге, Серова — музыку, старшая Ге — поэзию. Все они были в белом тюле и газе с лавровыми венками на голове, в цветах и с атрибутами, приличными их званию: молоток, резец и бюст, палитра и кисти, книга, перо и личина, и арфа. Внизу помещались великие представители искусства: в середине сидел Гомер, седой, плешивый старик в белой тунике и гиматионе; справа стоял Рафаэль (M-me Репина); слева на скамейке сидел Микельанджело (Поленов); по бокам помещались Шекспир (Жуковский) и Бетховен (Шиндлер). Лица были загримированы Репиным, Савицким и Поленовым. Когда все было установлено, публику попросили взойти в залу, сесть на места, и в момент, как стала бить полночь, зажгли друммондов свет, и под звуки шопеновского полонеза занавес упала. Никто этого не ожидал. Тургенев сидел в первом ряду, прямо передо мною. Я смотрел на его лицо — оно все просияло. Вообще Тургенев радовался, как ребенок. У Толстого лицо еще больше вытянулось, а глаза шире раскрылись. После мне говорили художники, что верх был очень красив, очарователен, но нижняя часть была так интересна, так художественна и так сильна по выполнению, что нельзя было оторвать глаз. Особенно характерно удались Рафаэль, Гомер и Буонарроти. Боголюбов, который вовсе не ждал этого, был, как говорится, на седьмом небе. Обнимал нас, целовал, не знал, как отблагодарить» (Поленовы, стр. 153—155).

В неизданных «Записках» А. П. Боголюбова также говорится о живых картинах, которые тогда устраивались на подобного рода вечерах русской колонией в Париже (И. С. Зильберштейн. Новые страницы творческой биографии Репина. — «Художественное наследство», т. 1, стр. 153).

32 Екатерина Васильевна Савицкая — жена художника К. А. Савицкого; кончила жизнь самоубийством на почве ревности.

33 Абрамцево — одно из живописнейших мест Подмосковья; расположено по Северной железной дороге (в 57 километрах от Москвы). В 1843 году владельцем Абрамцева стал С. Т. Аксаков. У него в Абрамцеве бывали Гоголь, Тургенев, Щепкин, Л. Н. Толстой. В 1870 году Абрамцево было куплено С. И. и Е. Г. Мамонтовыми. При них Абрамцево пережило новый расцвет. Многие выдающиеся деятели русского искусства конца XIX — начала XX века, и в их числе Серов, подолгу жили и работали здесь. На «лучшей в мире даче», как назвал Репин Абрамцево, были созданы такие шедевры русского изобразительного искусства, как «Крестный ход» Репина, «Але-

нушка» и «Три богатыря» В. Васнецова, «Девочка с персиками» Серова. О том, как благотворно сказалось пребывание в Абрамцеве на творчестве писателей, художников и артистов, побывавших в нем, см. следующее прим., а также: В. С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. Изд. 2. М., 1951; Н. Пахомов. Абрамцево. Музей-усадьба Академии наук СССР. Исторический очерк. Изд. 2, дополненное. М., 1958.

[34] Савва Иванович Мамонтов (1841—1918) — крупный железнодорожный деятель, строитель Ярославской и Донецкой железных дорог, председатель правления Московско-Ярославско-Архангельской железной дороги (до 1899 года). Однако имя Мамонтова больше известно как имя человека, искренне преданного русскому искусству и много сделавшего для его процветания. По словам В. М. Васнецова, Мамонтов, мало сказать «любил искусство — он им жил и дышал» (В. С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. Изд. 2. М., 1951, стр. 99).

На протяжении последней четверти прошлого столетия с С. И. Мамонтовым и его женой Елизаветой Григорьевной в той или иной степени были связаны жизнь и творчество таких выдающихся деятелей русской культуры, как Антокольский, В. Васнецов, Врубель, К. Коровин, Левитан, Неврев, Остроухов, В. Д. и Е. Д. Поленовы, Серов, Станиславский, Шаляпин и др. Все они были активными участниками Мамонтовского художественного кружка (или Абрамцевского — по названию владения Мамонтовых по Северной железной дороге; об Абрамцеве см. предыдущее прим.).

Общение с Мамонтовыми помогло многим художникам — участникам кружка найти свое творческое лицо, раскрыть и развить свое дарование. Достаточно напомнить, что из них только Репин, Поленов и Антокольский определились как большие мастера еще до знакомства с Мамонтовыми. Даже В. Васнецов, одного с ними возраста, еще не создал тех своих произведений, которые принесли ему признание. Представители же младшего поколения, как Остроухов, К. Коровин, Серов и другие, вообще находились в стадии художественного становления и проявили свои дарования лишь в конце 80-х годов. В. С. Серова говорила, что Мамонтов отличался умением «сгруппировать людей и воодушевить их своим увлечением — в этом он был великий мастер!». То же отмечал и М. Горький в Мамонтове: он «хорошо чувствовал талантливых людей, всю жизнь прожил среди них, многих таких, как Федор Шаляпин, Врубель, Виктор Васнецов — и не только этих — поставил на ноги, да и сам был исключительно, завидно даровит» (М. Горький. Собрание сочинений. Т. 17. М., 1952, стр. 78). Для М. Горького Мамонтов — «человек поразительной энергии, красавец по духу» (из письма к О. Д. Форш от 15 декабря 1926 г. — «Литературное наследство». Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М., 1963, стр. 593).

Не зная удержу в своих начинаниях и делах, Мамонтов с широким размахом отдавался всему, к чему влекла его необузданная натура. В иные моменты его поведение носило отпечаток купеческого самодурства, что некоторые, впрочем, считали даже фамильной чертой Мамонтовых. Характерно в этом отношении то, что Н. В. Поленова писала художнице Е. Д. Поленовой 9 апреля 1884 года: «Ты себе представить не можешь, каким тяжелым духом повеяло на меня с приездом Саввы... Первое впечатление,

как всегда, обаятельное, но затем, когда хочется чего-то более глубокого, серьезного, тогда уже пас. При этом страшная избалованность, эгоизм и (скажу даже) грубость чувств. Как сильно рядом контрастно выделяется нравственная сила Лизы <Елизаветы Григорьевны Мамонтовой — жены С. И. Мамонтова>» (Н. Пахомов. Абрамцево. Музей-усадьба Академии наук СССР. Исторический очерк. Изд. 2, дополненное. М., 1958, стр. 114). А вот запись в дневнике директора императорских театров В. А. Теляковского, сделанная 25 мая 1910 года: «Слышал я от Головина несколько характерных рассказов по поводу отношения Мамонтова к художникам. Нет сомнения, что за Мамонтовым большая заслуга собрать вокруг себя целую плеяду художников. Казалось бы, он их и любить и уважать должен, между тем качества русского купца-савраса часто давали себя чувствовать. Например, за обедом, когда знаменитый Врубель потянул руку за вином, Мамонтов его остановил при всех и сказал: „погодите, это вино не для вас" и указал на другое, дешевое, которое стояло рядом. Коровина зачастую Мамонтов заставлял дожидаться в передней. Вообще те из художников, которые были без положения и бедные, должны были часто переносить многое от самодурства Мамонтова. Поленов, Васнецов, Серов, Малютин пользовались уже престижем в 90-х годах. Бедными были Врубель, Коровин и Головин. Этот последний ходил в дом Мамонтова редко. „Испанок" Коровина, сделанных им в Барселоне и приобретенных теперь Третьяковской галереей, Мамонтов купил у Коровина за 25-рублевое пальто. Врубелю Мамонтов заказал панно за 3000 р., а когда панно были готовы и Врубель пришел за деньгами, Мамонтов сказал ему: „вот 25 р. получай". Когда же Врубель запротестовал, Мамонтов ему сказал: „бери, а потом ничего не дам". Приходилось брать — у Врубеля гроша денег не было. Левитан пользовался уважением потому, что не зависел от Мамонтова и помимо его мог продавать картины <...> Очень хорошо относился к художникам один из сыновей Мамонтова — Вока <Всеволод Саввич Мамонтов>. Его фраки надевались Коровиным и Врубелем. Когда была нужда, он и давал деньги им» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ). Быть может, потому, что Теляковский считал именно своей заслугой привлечение молодых художников в театр, он в данной записи не совсем объективен. Мамонтов, как вспоминает В. М. Васнецов, при его широте художественных интересов чутко относился «ко всем тем чаяниям и мечтам, чем жил и живет художник» и, несмотря иной раз на большие издержки и хлопоты, добивался их осуществления (В. С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. Изд. 2. М., 1951, стр. 99). Об этом же писал Репин Серову 4 мая 1892 года, когда говорил о Мамонтове: «Я люблю с ним советоваться, он ведь чуткий человек — артист и умница!» (Серов. Переписка, стр. 330). «...Мы толковали с Коровиным о С. И. Мамонтове и о его „таланте понимания",— записал в своем дневнике 7 февраля 1894 года В. В. Переплетчиков.— Суриков только ему показал свою новую картину „Ермак"» (Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1963, стр. 231). «Другом художников» назвал его Серов в письме к жене от 19 февраля 1900 года (Серов. Переписка, стр. 139), а В. М. Васнецов, как бы развивая скупые слова Серова, говорил, что Мамонтов «был надежный друг в самых рискованных и стремительных художественных полетах и подвигах» (В. С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. Изд. 2.

М., 1951, стр. 100). Аналогичное высказывание встречается и в переписке В. Д. Поленова. Так, 19 июня 1896 года, сообщая жене, что в доме Мамонтовых он помогает Врубелю в работе над панно, Поленов заключает свое письмо следующими словами: «Приходит и Серов, так что атмосфера пропитана искусством» (Поленовы, стр. 552).

С. И. Мамонтов проявлял инициативу в самых разнообразных делах: он организовал гончарные и столярно-резчицкие мастерские в Абрамцеве и тем самым содействовал развитию художественных промыслов; устраивал домашние спектакли, большая часть которых была поставлена по пьесам, им самим написанным. Впоследствии участники этих начинаний, сами выросшие в благотворной обстановке семьи Мамонтовых, сыграли большую роль в культурной жизни России.

Гончарной работой, как отмечала Н. В. Поленова, очень интересовались Серов, К. Коровин и Врубель (Н. В. Поленова. Абрамцево. Воспоминания. М., 1922, стр. 81). Н. А. Прахов рассказывает, что при нем Врубель и Серов «вылепили превосходную „Офелию" — только голову утопленницы, получившуюся особенно живописно у Серова, благодаря случайности удачного расплыва цветной поливы, обожженной в горновом огне» (Н. А. Прахов. Страницы прошлого. Киев, 1958, стр. 144, 145).

Столярно-резчицкие работы по образцам народного творчества особенно увлекли Е. Д. Поленову и Е. Г. Мамонтову. Организованная ими мастерская прославилась своими изделиями не только в России, но и за границей.

Домашние спектакли, ставившиеся силами всех участников Мамонтовского кружка (в них нередко принимал участие молодой К. С. Станиславский), привели к созданию С. И. Мамонтовым в 1885 году в Москве Частной оперы; ее весьма положительное воздействие на развитие оперного театра в России общеизвестно. Именно о постановках Частной оперы В. В. Стасов сказал, что они заключают «много художественности и значения на художественных весах» (В. В. Стасов. Избранные сочинения. Т. 3. М., 1952, стр. 666). То, что Мамонтов, по словам К. А. Коровина, «положил начало участию художника в театре», признавалось многими современниками (С. Спиро. О художественных декорациях. Беседа с К. А. Коровиным.— «Русское слово», 1909, 6 сентября, № 205). В 1898 году Стасов написал специальную статью «Московская Частная опера в Петербурге», в которой, высоко ставя деятельность С. И. Мамонтова, заявлял, что вокруг его «значительного дела» сплотилась «словно целая школа художников (по преимуществу очень молодых), которые были как-то совершенно особенно одарены к тому, чтобы дать национальной русское опере, во всем внешнем ее проявлении, в декорациях и костюмах, такой же оригинальный, национальный и самобытный характер, какой уже дан нашей оперной музыке ее композиторами» (В. В. Стасов. Избранные сочинения. Т. 3. М., 1952, стр. 253). На сцене Частной оперы впервые поставлены «Хованщина» М. П. Мусоргского и «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. Для нее же Н. А. Римский-Корсаков специально написал оперы «Царская невеста» и «Сказка о царе Салтане», которые и были впервые исполнены там. В Частной опере Ф. И. Шаляпину были предоставлены все возможности для раскрытия его великого таланта. «Внутренняя сила интеллигенции,— писал впоследствии А. В. Луначарский,— нашла себе выход через Мамонтова. Его Частная опера с Шаляпиным во главе заставила оцепенелый Большой театр встряхнуться» (А. Луначарский. К столетию Большого театра.— В кн.: А. Луна-

чарский. О театре и драматургии. Т. 1. М., 1958, стр. 366). А между тем, как вспоминал К. А. Коровин, «открытие Частной оперы Мамонтова было встречено Москвой и прессой холодно и враждебно. Мамонтов — <...> делец, богатый человек, занимал большое положение, и вот — итальянская опера... Москвичи думали — цель коммерческая. Нет, убыток, а держит. Не понимали.— Опеку бы на него,— говорили некоторые из солидных москвичей» (К. Коровин. Савва Иванович Мамонтов.— «Возрождение», Париж, 1933, 26 ноября, № 3099).

В те годы дом С. И. Мамонтова жил полной жизнью: здесь обсуждались вопросы, волновавшие общественность, велись горячие дебаты по вопросам искусства, литературы, музыки — все это проходило в подлинно артистической атмосфере и благотворно сказывалось на формировании эстетических взглядов членов кружка, помогало раскрытию и оттачиванию их дарований. Недаром К. С. Станиславский, вспоминая позднее об этом времени, писал А. Е. Грузинскому в декабре 1910 года: «Знакомство с художниками (В. Д. Поленов, Репин, Суриков, Коровин и пр.) и, главное, с самим С. И. Мамонтовым произвело на меня как артиста большое впечатление» (К. С. Станиславский. Собрание сочинений. Т. 7. М., 1960, стр. 493). Другой участник мамонтовского кружка К. А. Коровин, по словам Н. И. Комаровской, нередко говорил: «Постоянное общение с Саввой Ивановичем и его друзьями было для меня, молодого художника, настоящей школой» (Н. И. Комаровская. О Константине Коровине. Л., 1961, стр. 47).

Творческое общение участников мамонтовского кружка плодотворно влияло на их художественное развитие, пробуждая здоровый дух соревнования. Так, Врубель, сообщая сестре о своем пребывании у Мамонтовых, писал 1 мая 1890 года: «Васнецов правду говорил, что я здесь попаду в полезную для меня конкуренцию. Я действительно кое-что сделал чисто из побуждения „так как не дамся ж!“ И это хорошо. Я чувствую, что я окреп — то есть многое платоническое приобрело плоть и кровь» (Врубель, стр. 77). В черновых набросках Остроухова имеется следующая знаменательная запись, которую он хотел потом развить: «...если бы Серов или в особенности Врубель встали бы из гробов, они многое бы рассказали, чем они обязаны в развитии своего таланта Савве Ивановичу, да и Виктор Михайлович Васнецов также» (не издано; ЦГАЛИ). В. С. Серова, имевшая возможность наблюдать своего сына в Абрамцеве, писала: «Милое, дорогое Абрамцево! Оно было многозначительным, крупнейшим фактором в жизни моего сына, как в детском возрасте, так и в годы зрелой возмужалости» (см. выше, стр. 81). Да и сам Серов в письме от 5 января 1887 года к невесте говорил о своем пребывании у Мамонтовых: «...я прямо почувствовал, что и я принадлежу к их семье» (Серов. Переписка, стр. 108).

Но не только в жизни Серова, Врубеля, В. Васнецова семья Мамонтовых имела такое значение. Признательность к Мамонтову испытывали и другие корифеи русской культуры. Так, Репин с присущей ему откровенностью признавался С. И. Мамонтову 11 января 1898 года: «Я люблю Вас, как всегда любил, и бесконечно восхищаюсь Вашей талантливостью, разносторонностью и тем неиссякаемым ключом кипучей жизни, который меня всегда освежает и восстанавливает, как здоровый душ, как только мне удается попасть под его струю» («Художественное наследство», т. 2, стр. 55). В. Д. По-

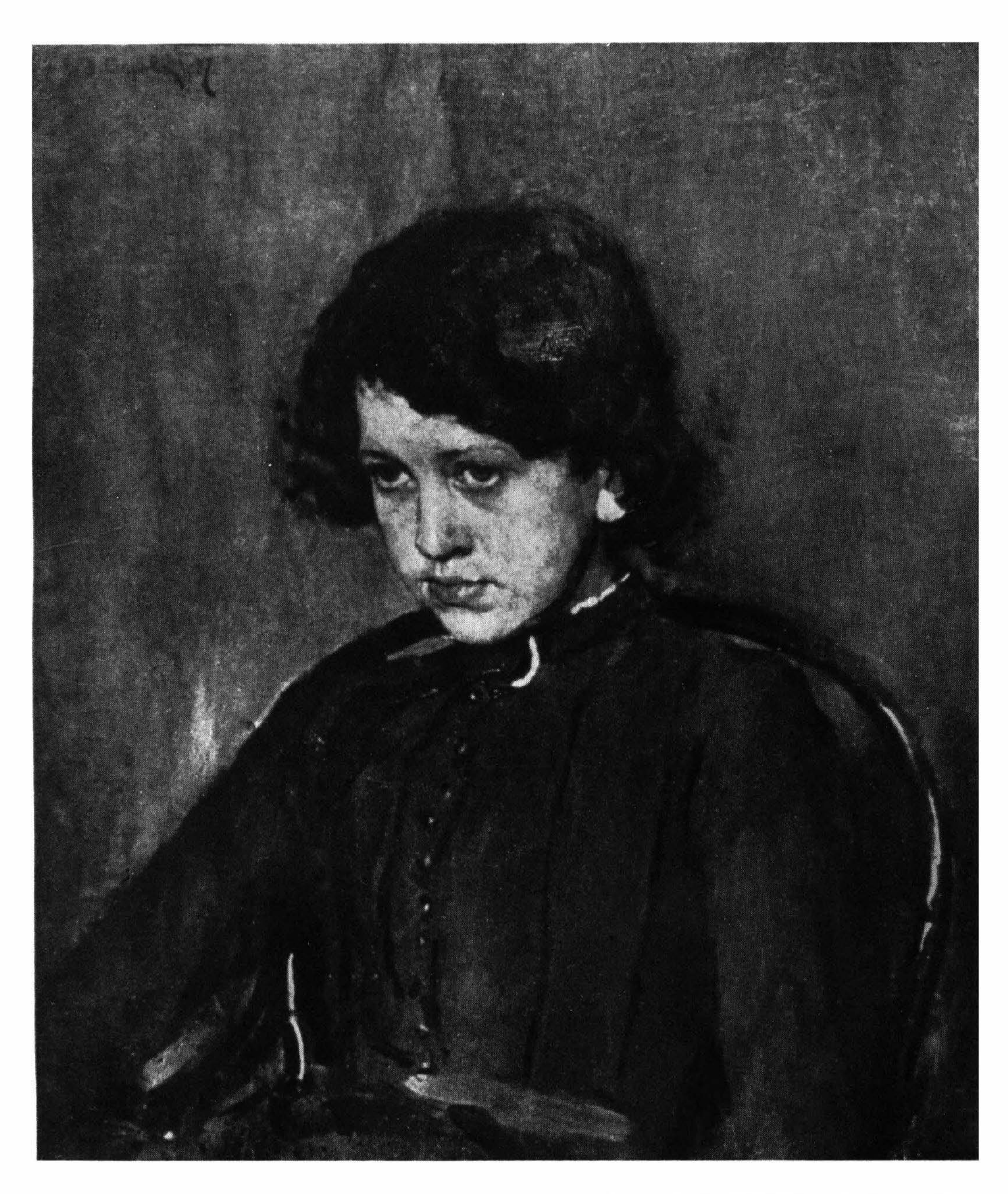


С. И. МАМОНТОВ И Н. В. ПОЛЕНОВА. Рисунок. 1886.

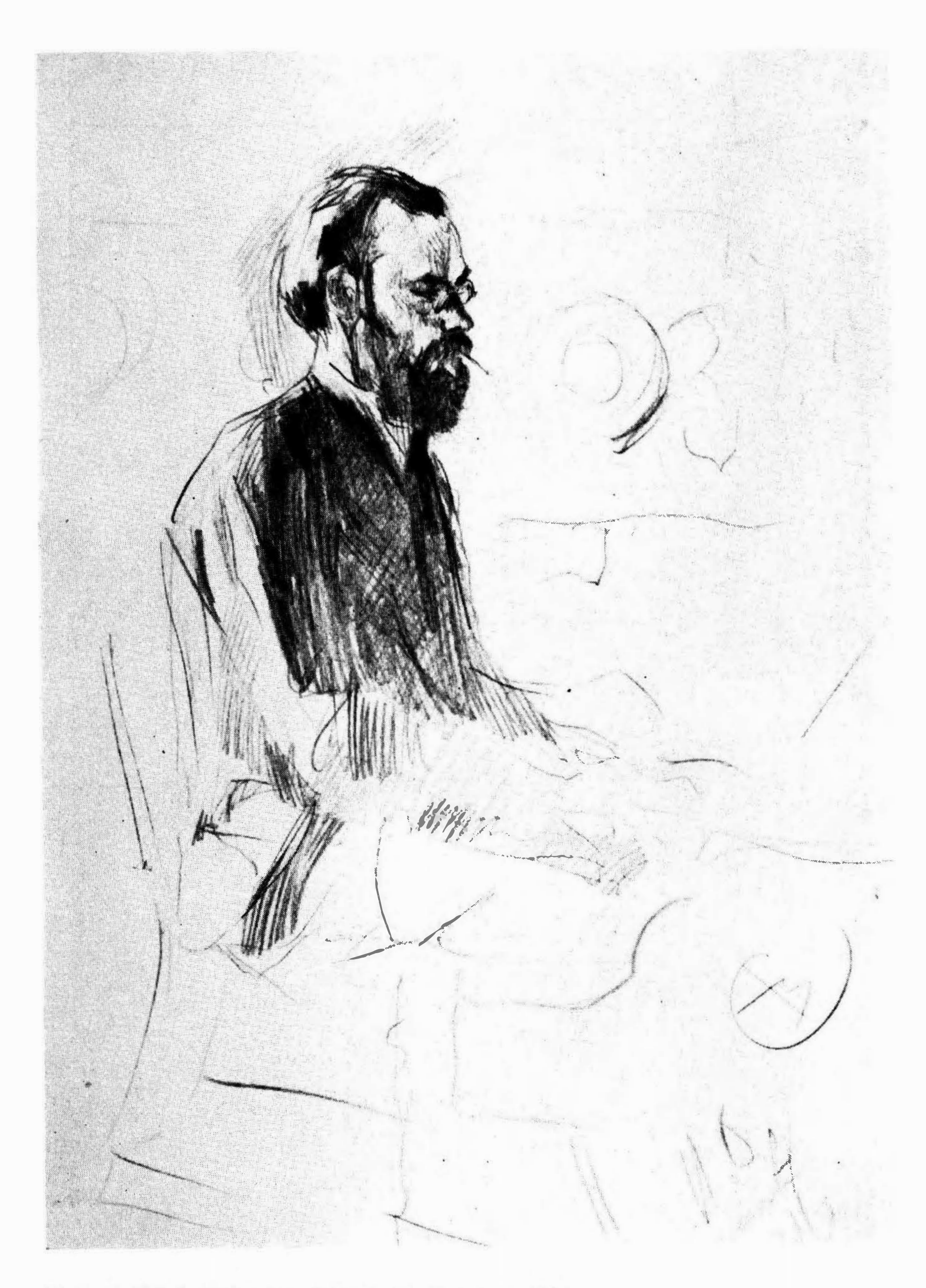



С. И. МАМОНТОВ. Рисунок. 1885.

ЗА СТОЛОМ В АБРАМЦЕВЕ. Рисунок. 1887.
Слева направо: С. С. Мамонтов, И. Ф. Мамонтов, О.Ф. Мамонтова-Тамара, В. С. Мамонтов, Н. А. Мамонтова-Рачинская, С. Ф. Мамонтова-Тучкова, Ю. П. Таньон.



ПАРАША МАМОНТОВА. Масло. 1887.



И. С. ОСТРОУХОВ ЗА РОЯЛЕМ. Рисунок. 1886

ленов не менее благодарно писал С. И. Мамонтову в сентябре 1899 года: «Нет человека, который имел бы для меня в моей художественной деятельности такое большое значение, и прямо скажу, что без твоего сочувствия и помощи я не мог бы исполнить моей большой работы. В твоем искренном отношении к искусству я почерпал бодрость, мажорность твоего настроения всегда оживляюще действовала на меня» (Поленовы, стр. 627).

Осенью 1899 года «Москву, — по словам одной из газет,— громом поразило с быстротою молнии облетевшее ее известие об аресте одного из крупнейших общественных деятелей столицы — Саввы Ивановича Мамонтова» (К аресту С. И. Мамонтова.— «Русское слово», 1899, 14 сентября, № 254). Многомиллионное банкротство потрясло москвичей. Однако подлинные причины краха благосостояния Мамонтовых выяснились значительно позднее. Десять лет спустя в одной из московских газет так объяснялась закулисная сторона дела С. И. Мамонтова: «На виду же у всех была ясная вражда всесильного тогда графа Витте и министра юстиции Н. В. Муравьева, хотевшего также стать всесильным. Савва Мамонтов был тем камнем, который, по расчету Муравьева, должен был сбить с позиции графа Витте и передать всесилье в его, Муравьева, руки. При дружеских отношениях, которые были у Саввы Мамонтова с С. Ю. Витте, скомпрометировать Савву — значило бросить тень на Витте <...> как жаль, что оторвали русского человека от созданных им живых и жизнеспособных дел. Как жаль вообще, что у нас, в нашем отечестве, не дорожат такими людьми, как Савва Мамонтов, и дают им упасть, не поддержав вовремя. Наоборот, толкают» (Бывший акционер. Закулисная сторона мамонтовского краха.— «Руль», 1909, 26 октября, № 197). Мамонтов обвинялся в том, что из сумм Московско-Ярославско-Архангельской железной дороги растратил девять миллионов рублей, субсидируя Невский завод. Вместе с ним на скамью подсудимых были посажены его сыновья С. С. и В. С. Мамонтовы, брат Н. И. Мамонтов, а также К. Д. Арцыбушев и М. Ф. Кривошеин.

С большой сердечностью воспринял Серов несчастье, постигшее семью Мамонтовых. Во время одного из сеансов, когда он писал портрет Николая II, Серов счел своим долгом заявить царю от имени художников сожаление об участи Мамонтова, находившегося в тюрьме. (Об этом говорится в письме Серова к жене, на котором имеется лишь пометка «суббота». В книге: Серов. Переписка, стр. 138, 139, — оно правильно помещено среди писем 1900 года. Однако письмо можно датировать точно: 19 февраля 1900 года.) Чувства Серова к Мамонтову разделяли все художники Абрамцевского кружка.

И. И. Левитан в беседе с И. И. Лазаревским сказал тогда: «...Савва Иванович Мамонтов — чего только он стоит. Ведь этакое колоссальное художественное чутье, такое изумительное уменье собрать вокруг себя чуть ли не все, что было выдающегося в мире русского искусства. Вы не можете представить себе, какая масса людей теперь стоит на твердых ногах, и только благодаря своевременной и мудрой, именно мудрой, помощи Мамонтова. О, думаю, что я в полном праве сказать от имени не только своего, но и всех товарищей моих, имевших хоть какое-либо отношение к Мамонтовым, что не было более живительной атмосферы для художника, чем та, которая окружала его в мамонтовском имении Абрамцево или в московском доме Мамонтовых. Мы, русские,

совершенно не умели ценить культурные заслуги перед обществом. Не оценили и Мамонтовых. Мне кажется, что само государство должно было прийти на помощь Савве Ивановичу, памятуя его многие и многие заслуги, и поддержать его, когда он пошатнулся, и не дать ему рухнуть. Меня просто возмущает то, что до сего времени никто не скажет в печати подробно о сделанном Мамонтовым для русского искусства. Как я жалею, что почти совершенно не умею владеть пером — словно малограмотный. Меня так и подмывает, так и нудит взяться за перо да написать о просветительной деятельности Мамонтовых самым тщательным и самым подробным образом» (Ив. Лазаревский. Из старых встреч. — «Утро России», М., 1915, 25 июля, № 203; эта запись беседы с Левитаном не вошла в кн.: И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1956). Мысль об адресе Мамонтову с выражением сочувствия и с подтверждением его заслуг в истории русской культуры возникла у Поленова и В. Васнецова. Содержание этого послания к Мамонтову в основном изложено В. Васнецовым в письме к Поленову от 19 февраля 1900 года: «...в выражении наших дружеских чувств мы ни в каком случае не должны подчеркивать в нем *мецената*. Да это было бы и неверно. Как я уже говорил ранее, и снова скажу: он со своей семьей дорог нам, как центр, около которого ютился кружок, в котором художнику легко дышалось, — чувствовался воздух, в котором привольнее было жить. Он не меценат, а *друг художников*. В этом его роль и значение для нас. Притом же нужно заметить, что сфера, в которой наиболее напрягались его художественные потребности и где наша творческая деятельность встречала с его стороны наибольшее сочувствие, это — сфера *художественно-сценическая*. В этой области его значение и роль огромны, — это безусловно и должно быть закреплено за ним исторически. Только после его художественных постановок оперы в Частной опере (а особенно дома) несколько задумались над теми же вопросами и пошевелились такие крепкостенные учреждения, как императорские театры. И публике вопрос о художественности театральной постановки стал не так уж чужд <...> Он, как общественный деятель, в указанной области достоин всякого уважения со стороны всех, кто ценит истинное великое искусство... Судить же его в других отношениях — не нам...» (Поленовы, стр. 631, 632). Поленов уведомил о задуманном письме Репина, Антокольского, Кузнецова и вскоре получил их полное согласие. Под адресом подписались В. Васнецов, Поленов, Репин, Антокольский, Неврев, Суриков, А. Васнецов, Остроухов, Серов, Кузнецов, Врубель, Киселев, К. Коровин. В этом документе, датированном 9 апреля 1900 года, говорилось, в частности: «Мы, художники, для которых без великого искусства нет жизни, провозглашаем тебе честь и славу за все хорошее, внесенное тобой в родное искусство, и крепко жмем тебе руку» («Художественное наследство», т. 2, стр. 56). Дальнейшее упоминание о нем встречается в письме Поленова к Антокольскому от 31 августа 1900 года: «Наш адрес был всеми товарищами подписан, и, хотя по распоряжению прокуратуры не допущен до Саввы Ивановича, все-таки он его читал и, кажется, был тронут» (Поленовы, стр. 639).

С 24 по 31 июня 1900 года московские и петербургские газеты бо́льшую часть последней страницы посвящали подробнейшему изложению каждого судебного заседания по делу Мамонтова (см., например, «Курьер» и «Русское слово» за 1900 год, 24—31 июня, № 173—179; а также издание «Дело Мамонтова, Арцыбушева, Кривошеи-

на и других. Полный и подробный отчет о ходе дела о злоупотреблении Московско-Ярославско-Архангельской железной дороги <...>». М., 1900). Общество уделяло процессу исключительное внимание. Вот как «Русское слово» оповестило о нем: «...начался суд над колоссом нашей коммерции, Саввою Мамонтовым, начался эпилог величайшей железнодорожной эпопеи, раздался заключительный и печальный аккорд много нашумевшей симфонии, к которому будет прислушиваться теперь вся мыслящая и читающая Россия» (И. Незнамов <Г. С. Петров>. Дела и люди. — «Русское слово», 1900, 24 июня, № 173). В судебном разбирательстве приняли участие такие светила адвокатуры, как Ф. Н. Плевако, М. М. Багриновский, Н. П. Карабчевский, Н. П. Шубинский, а одним из свидетелей защиты выступил писатель Н. Г. Гарин-Михайловский. 30 июня 1900 года Мамонтов был, по выражению В. М. Дорошевича, «триумфально» оправдан (В. Дорошевич. За день. Г. Мамонтов. — «Россия», 1900, 10 сентября, № 495). Л. Н. Андреев, приветствуя приговор суда, так писал тогда о Мамонтове: «...Как человек, он ясен и светел. Таким светлым должно быть все крупное, сильное, чурающееся мелкой зависти и злобы, доброе стихийное, вне правил и обычая» (James Lynch <Л. Н. Андреев>. Москва. Мелочи жизни.— «Курьер», 1900, 2 июля, № 181).

Банкротство, арест, суд и долгожданное оправдание — все это подорвало здоровье и силы С. И. Мамонтова, и он отошел от общественной деятельности, поселившись в своей гончарной мастерской за Бутырской заставой в Москве.

Среди многих разочарований, которые Мамонтову пришлось тогда испытать, любовь к искусству не ослабела. Как много оно значило для него и как широко он понимал задачи искусства, видно из следующего высказывания Мамонтова, в котором имеются поистине пророческие слова:

«Я живу интересами искусства уже около тридцати лет...

На моих глазах многие из новых веяний русского искусства только развивались, и на моих же глазах стала заниматься в России заря новой великой эры нравственного воздействия искусства на общество.

Я глубоко убежден, что искусству предстоит сыграть огромную роль в перевоспитании русского народа и что русскому обществу, нравственно возрожденному искусством, суждено, быть может, служить некогда „светочем", источником духовного обновления и для Западной Европы» (Недостатки русской печати. Мнения публики. — «Русское слово», 1903, 7 января, № 7).

Неуемная энергия Мамонтова в те тяжелые для него годы искала себе выхода в практических делах: железнодорожное строительство продолжало влечь этого человека. В соавторстве с А. И. Антоновым он пишет брошюру «Назревший вопрос. Ташкент-Томская железная дорога»(М., 1903). В 1909 году появилась другая его работа: «О железнодорожном хозяйстве в России». В 1911 году, как сообщила газета «Русское слово» (1911, 4 мая, № 101), С. И. Мамонтов хлопотал о концессии на постройку двух железнодорожных линий Шуя—Арзамас и Галич—Кострома. Ничего, однако, из этого не получилось. Полузабытый, он умер в 1918 году в Москве. На его могиле была прочитана надгробная речь К. С. Станиславского (который на похоронах не был из-за болезни). В ней, в частности, говорилось: «Живи и скончайся он не в России,

а в другой стране, ему поставили бы несколько памятников: на Мурмане, в Архангельске, на Донецкой железной дороге и на Театральной площади. Но мы в России, и потому на его похоронах были только близкие. Мы еще не доросли до того, чтобы уметь ценить и понимать крупные таланты и больших людей, как Савва Иванович. Он был одним из них, и он еще не понят и не оценен в полной мере. Он был прекрасным образцом чисто русской творческой натуры, которых у нас так мало и которых так больно терять именно теперь, когда предстоит вновь творить все разрушенное. Мир праху его и низкий поклон за все то добро и за ту пользу, которую он принес мне как человеку и артисту» (К. С. Станиславский. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1959, стр. 102, 103).

Серов неоднократно портретировал С. И. Мамонтова, членов его семьи и многочисленных племянниц. Четыре раза — в 1879, 1880, 1885 и 1886 годах — он зарисовывал С. И. Мамонтова, и два его портрета исполнил — в 1890 и в 1891 годах — маслом. Имеются сведения, что в 1886—1887 годах Серов работал еще над одним портретом Мамонтова. В письме товарища Серова по Академии Н. А. Бруни к П. П. Чистякову от декабря 1886 года сообщается: «...он <Серов> пишет портрет С. И. Мамонтова» (не издано; отдел рукописей ГТГ). И сам Серов упоминает об этой работе: «Пишу я лица — портреты и по заказу и по собственному желанию. Из сериозных Савву Ивановича по его заказу» (из письма к О. Ф. Трубниковой от 5 января 1887 г. — Серов. Переписка, стр. 107). Судьба этого портрета неизвестна. Быть может, он остался незавершенным и художник его уничтожил.

[35] Такое сообщение о смерти В. С. Серовой напечатала 12 июня 1875 года петербургская газета «Голос» (№ 161): «На днях скончалась вдова Александра Николаевича Серова, оставив сироту-сына, которому около десяти лет». Сохранилось и упоминаемое Валентиной Семеновной письмо Антокольского к С. И. Мамонтову из Сорренто (а не из Рима, как она говорит), отправленное через десять дней после появления заметки в «Голосе». В этом письме имеются такие строки: «Только что прочитал я в „Голосе" грустную весть о смерти Валентины Серовой. Что это такое? Я просто поражен, так что ничего не могу сказать Вам. Бога ради не медлите сообщить мне, что за причина ее смерти. Черт знает, что такое!! Ради бога, сообщите мне обо всем, мне все это как-то не верится. Что с мальчиком Тоней? Где он теперь? Я готов взять его к себе, но где же он будет учиться? Вообще, если что-нибудь нужно для него, я готов на все. Пишите ради бога. Скорее, скорее!!!» (М. М. Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. Под ред. В. В. Стасова. СПб., 1905, стр. 240, 241; здесь в примечании ошибочно указывается, что «В. Серова — дочь композитора А. Н. Серова»).

В 1883 году в письме к М. Я. Симонович-Львовой Валентина Семеновна приводит высказывание Антокольского, свидетельствующее о его неослабном интересе к молодому Серову (см. Приложение 2, письмо 6, стр. 127).

Позже, 5 января 1887 года, сообщая О. Ф. Трубниковой из Москвы, что «здесь был недавно Антокольский», Валентин Александрович далее писал: «Он звал меня к себе в Париж, говорит, что мне необходимо одну или две зимы пожить там» (Серов. Переписка, стр. 109).

Серов относился с большим уважением к Антокольскому. В письме к своей невесте он называет его Аароном, именем первого еврейского первосвященника, старшего брата Моисея. (В книге: Серов. Переписка, стр. 73—75, — это письмо, отправленное из Абрамцева, помещено среди писем 1884 года; однако вполне возможно установить более точную дату — около 25 мая 1883 года).

[36] Серов питал буквально сыновнюю любовь к Елизавете Григорьевне Мамонтовой (1847—1908), урожденной Сапожниковой, — «замечательной в деле русского искусства личности» (В. Стасов. В. М. Васнецов и его работы. Воспоминания и заметки. — «Искусство и художественная промышленность», 1898, № 3, стр. 163). В одном из ранних писем к своей невесте Серов признавался: «Ты ведь знаешь, как люблю я Елизавету Григорьевну, то есть влюблен в нее, ну как можно быть влюбленным в мать. Право у меня две матери <...> В этот приезд мама как-то сошлась с Елизаветой Григорьевной более чем когда-либо, так мне кажется, и ей хочется быть невдалеке от Елизаветы Григорьевны» (из письма от 5 января 1887 г. — Серов. Переписка, стр. 108, 110).

По своему характеру спокойная и выдержанная, Е. Г. Мамонтова была как бы противоположностью неуемной и подвижной В. С. Серовой. В черновых записях И. С. Остроухова, тоже находившегося под сильным обаянием Елизаветы Григорьевны, в таких теплых тонах рисуется ее душевный облик: «Покой и любовная последовательность во всем. Воплощенное терпение, вдумчивость, строгое изучение. С людьми она сходилась не сразу, с большой выдержкой и анализом, но, сойдясь, не изменяла этим друзьям до гроба. В ней была чарующая прелесть. Ни одна из затей Саввы Ивановича не осуществилась бы без ее поддержки» (не издано; ЦГАЛИ). Впрочем, и более старшие друзья Мамонтовых находились под очарованием Елизаветы Григорьевны. Так, В. Д. Поленов писал ей 18(30) декабря 1883 года из Италии: «Дорогой друг Лиза, как тут ни хорошо, а все-таки часто-пречасто вспоминаю я об тебе и вообще об вашем теплом для меня уголке; я редко высказываюсь, да, признаюсь, и не умею, а скажу тебе, что нет человека, который бы меня так согревал и поддерживал в минуты уныния, как ты» (Поленовы, стр. 326, 327). Летом того же 1883 года М. М. Антокольский отправил ей письмо, в котором были такие строки: «Я особенно рад и счастлив, что наша дружба не ржавеет от старости. Я этим очень дорожу и горжусь» (М. М. Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. Под ред. В. В. Стасова. СПб., 1905, стр. 505). И он же за год до смерти писал о времени, проведенном им у Мамонтовых: «Часто вспоминал вас, всех, всех, и себя среди вас <...> Вспоминается мне еще ваш дом, мое пребывание в нем, ваше гостеприимство, ваши ласки мне, всем, кто бывал у вас. Прошло время, и жизнь оставила на челе следы, как колеса оставляют на мягком грунте <...> Как бы там ни было, я вовсе не хочу войти в свою скорлупу и ждать там старости. Я хочу еще жить под солнцем, хочу, чтобы оно меня грело, хочу жить, но чтобы и друзья жили, как жили прежде; хочу, чтобы они радовались, веселились, чтобы всем было хорошо, хочу, чтобы каждый пользовался своими плодами, но не горькими; хочу, чтобы мои старые друзья были, как старое вино <...> Наконец, хочу, чтобы ваши теплые ласки в вашем доме светились, как лампады перед образами.

Вот чего я хочу, вот чего я желаю вам и всем вашим от всей души на новый год и на новый век» (из письма от 1 января 1901 г. — Там же, стр. 870).

Наиболее полно свое восхищение и преклонение перед Е. Г. Мамонтовой выразил М. В. Нестеров в следующих строках своих воспоминаний: «Довольно долгая жизнь покойной Елизаветы Григорьевны Мамонтовой была прекрасный подвиг, и я, право, не знаю, не помню на пути своем ни одной женщины, которая бы отвечала так щедро, так полно на все запросы ума и сердца. Какое счастливое сочетание большого ума и большого сердца! Какое редкое равновесие того и другого! Величайший житейский такт, мудрость жизни, неусыпная мысль к доброму деланию, скромность, простота. Религиозность без ханжества. Христианка в самом живом, деятельном проявлении. Чудная мать, заботливая хозяйка, энергичный, разумный член общества, друг меньшой братии с прекрасной инициативой в области просвещения и прикладных искусств. При всем том обаятельная в обращении с людьми, с привлекательным лицом, тихими, немного прищуренными глазами и несколько печальной, приятной улыбкой, чертами лица правильными, несколько грузинского типа. И не удивительно, что одно из наиболее любимых современных церковных изображений исполнено под впечатлением этого прекрасного лица. В моей жизни Елизавета Григорьевна, знакомство с ней в дни моей молодости, посещения и жизнь в Абрамцеве занимают немалое место» (М. В. Нестеров. Давние дни. Встречи и воспоминания. Изд. 2, дополненное. М., 1959, стр. 164).

Свойственная Серову прямота проявилась и в выражении его чувств к Е. Г. Мамонтовой. «Вспоминаю Вас часто, очень часто и во сне вижу Вас тоже очень часто. — признавался Серов в письме к Е. Г. Мамонтовой от 22 мая 1887 года. — Крепко люблю я Вас. А люблю я Вас с тех пор, как Вас увидел в первый раз десятилетним мальчиком, когда, лежа больным в дамской комнате, думал, отчего у Вас такое хорошее лицо» (И. Зильберштейн. Валентин Александрович Серов и семья Мамонтовых. Новые материалы. — «Огонек», 1965, № 2). Вновь Серов писал ей 26 ноября 1887 года: «Странно — я каждую ночь вижу Вас во сне. Да, дороги Вы мне — очень дороги» (не издано; ЦГАЛИ). В другом письме он делился с Е. Г. Мамонтовой, как с самым близким человеком, своими раздумьями о сложившихся с нею и с матерью отношениях: «Еще одно ее <то есть В. С. Серовой> больное место: холодность моя к ней. Она права, нет во мне той теплоты, ласковости к ней, как ее сына. Это правда, и очень горькая, но тут ничего не поделаешь. Я люблю и ценю ее очень как артиста, как крупную, горячую, справедливую натуру, таких немного, я это знаю. Но любви другой, той спокойной, мягкой нежной любви нет во мне. Если хотите, она во мне есть, но не к ней — скорее к Вам. Странно, но это так» (из письма от 6 января 1889 г. — Не издано; хранится там же). Именно так до конца жизни Елизаветы Григорьевны Серов продолжал относиться к ней.

В 1886 году Серов зарисовал Е. Г. Мамонтову и И. С. Остроухова за роялем (ГЛМ). В 1887 году он исполнил углем и карандашом ее портрет (ГТГ).

[37] Наталья Васильевна Поленова (1858—1931), урожденная Якунчикова, — жена В. Д. Поленова. Ее перу принадлежат две книги: «Мария Васильевна Якунчикова» (М., 1905) и «Абрамцево. Воспоминания» (М., 1922). Во второй книге Поленова оста-

навливается, в частности, на роли Е. Г. Мамонтовой в устройстве кустарно-художественных мастерских в Абрамцеве.

[38] Сергей Саввич Мамонтов (1867—1915) — старший сын С. И. и Е. Г. Мамонтовых, «известный московский журналист и драматург», как было сказано в некрологе, ему посвященном («Русские ведомости», 1915, 9 августа, № 183).

Атмосфера искусства, которая царила в доме его отца, отразилась на детских и юношеских увлечениях С. С. Мамонтова: он писал стихи, занимался живописью. Однако после гимназии он выбрал военную карьеру, поступив в Николаевское кавалерийское училище в Петербурге. Окончив его в 1889 году, С. С. Мамонтов три года прослужил в Гродненском гусарском полку. Из-за болезни он вынужден был оставить военную службу. С этого времени началась его литературная деятельность, которую ценили современники, считая ее талантливой и яркой (Виктор Эрманс. Жизнь для искусства. — «Рампа и жизнь», 1915, № 33, 16 августа). Как журналист С. С. Мамонтов (псевдоним — Сергей Матов) специализировался по вопросам искусства. А. М. Герасимов, занимавшийся в 900-х годах в Училище живописи, ваяния и зодчества, писал спустя полвека, что в то далекое время на страницах московской печати Владимир Гиляровский, Сергей Мамонтов и Сергей Глаголь были «верными защитниками реализма». И далее: «Они внимательно, еще до вернисажа, осматривали ученическую выставку и в первые же дни после открытия писали о ней» (Александр Герасимов. Жизнь художника. М., 1963, стр. 74).

С. С. Мамонтов является автором ряда рассказов и пьес. Некоторые из них шли на сцене столичных театров: «В сельце Отрадном» — в Новом театре, «Сочельник» — в театре Корша; «1812» и «Ценою крови» — в Малом театре. Последняя пьеса, написанная сразу же после окончания русско-японской войны и посвященная осаде Порт-Артура, носила обличительный характер. Постановка пьесы была запрещена тогдашним московским генерал-губернатором С. К. Гершельманом («Русское слово», 1914, 20 июня, № 141. Это тот самый Гершельман, который позже запретил А. С. Голубкиной заниматься в Училище живописи, ваяния и зодчества, что повлекло уход из него Серова). Лишь в 1914 году Малый театр показал пьесу «Ценою крови».

В годы русско-японской и первой мировой войн С. С. Мамонтов был военным корреспондентом нескольких московских газет. Среди столичных литераторов С. С. Мамонтов был заметной личностью. По словам писателя И. А. Белоусова, С. С. Мамонтов — «типичный москвич»: «немного славянофил, любитель старой цыганской песни, московского театра, возглавляемого Малым театром, живописи, музыки. Мамонтов во всей московской жизни любил ширину, размашистость... Незадолго до смерти Сергей Саввич приобрел себе клочок земли около исторического аксаковского Абрамцева, с большим вкусом построил себе небольшую дачку и жил в ней по летам <...> Кстати сказать, Сергей Саввич Мамонтов как бы поддерживал традиции <...> собирая у себя в Яснушке людей искусства — писателей, художников» (И. А. Белоусов. Литературная среда. Воспоминания. 1880—1928. М., 1928, стр. 189, 190).

С. С. Мамонтов знал многих выдающихся деятелей русской культуры, но лишь о двух из них он записал свои воспоминания: об И. С. Тургеневе («Родник», 1911, № 8)

и о В. А. Серове. Жизни и творчеству своего друга детства и юности С. С. Мамонтов посвятил одиннадцать статей. Затерявшиеся на страницах малоизвестных изданий и газет, все эти статьи оставались до сих пор вне поля зрения искусствоведов. Три из них целиком носят мемуарный характер: «Из воспоминаний о В. А. Серове. Речь С. С. Мамонтова, сказанная на вечере памяти В. А. Серова» («Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1911, № 10, ноябрь-декабрь, стр. 465—469); «В. А. Серов, как актер» («Рампа и жизнь», 1914, № 8, 23 февраля, стр. 8); «В. А. Серов на подмостках» («Русское слово», 1914, 20 февраля, № 42). В остальных же статьях С. С. Мамонтова о Серове приводятся разрозненные воспоминания о художнике. Вот перечень этих статей: «Скончался Серов» («Русское слово», 1911, 23 ноября, № 269); «За гробом Серова» (там же, 1911, 25 ноября, № 270); «В. А. Серов. Опыт характеристики» («Путь», 1911, № 2, декабрь, стр. 40—42); «Чего мы лишились в Серове?» («Рампа и жизнь», 1911, № 51, 18 декабря, стр. 7); «К годовщине кончины В. А. Серова» («Русское слово», 1912, 23 ноября, № 270); «Выставка-апофеоз» (там же, 1914, 9 февраля, № 33); «Серов-портретист» (там же, 1914, 12 февраля, № 35). По-видимому, С. С. Мамонтов является автором статьи «Детский альбом В. А. Серова», появившейся в газете «Русское слово» (1912, 12 января, № 9), постоянным сотрудником которой он состоял.

[39] Всеволод Саввич Мамонтов (1870—1951) — младший сын С. И. и Е. Г. Мамонтовых, — математик, профессиональный охотник, в конце жизни сотрудник музея «Абрамцево». О нем см.: Н. П. Пахомов. Портреты гончатников. — «Охотничьи просторы». Альманах. Кн. 10. М., 1958, стр. 155—161.

В 1887 году Серов исполнил масляными красками портрет В. С. Мамонтова в профиль. 3 августа этого года В. С. Мамонтов писал Остроухову: «С самого 20-го июля первым гостем у нас был Антон, приехавший со своей кузиной (скульпторкой) <...> 1 августа Антон начал писать с меня и писал уже два раза» (не издано; отдел рукописей ГТГ; «кузина» — это М. Я. Симонович, серовская «Девушка, освещенная солнцем»). Ныне портрет В. С. Мамонтова находится в частном собрании в Москве.

Перу В. С. Мамонтова принадлежит статья «Репин и семья Мамонтовых» («Художественное наследство», т. 2, стр. 37—50), книга «Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок» (изд. 2, М., 1951), а также работа о мамонтовской Частной опере (не издано; отдел рукописей ГЦТМ) и «Словарь псового охотника» (не издано; Музей-усадьба «Абрамцево»).

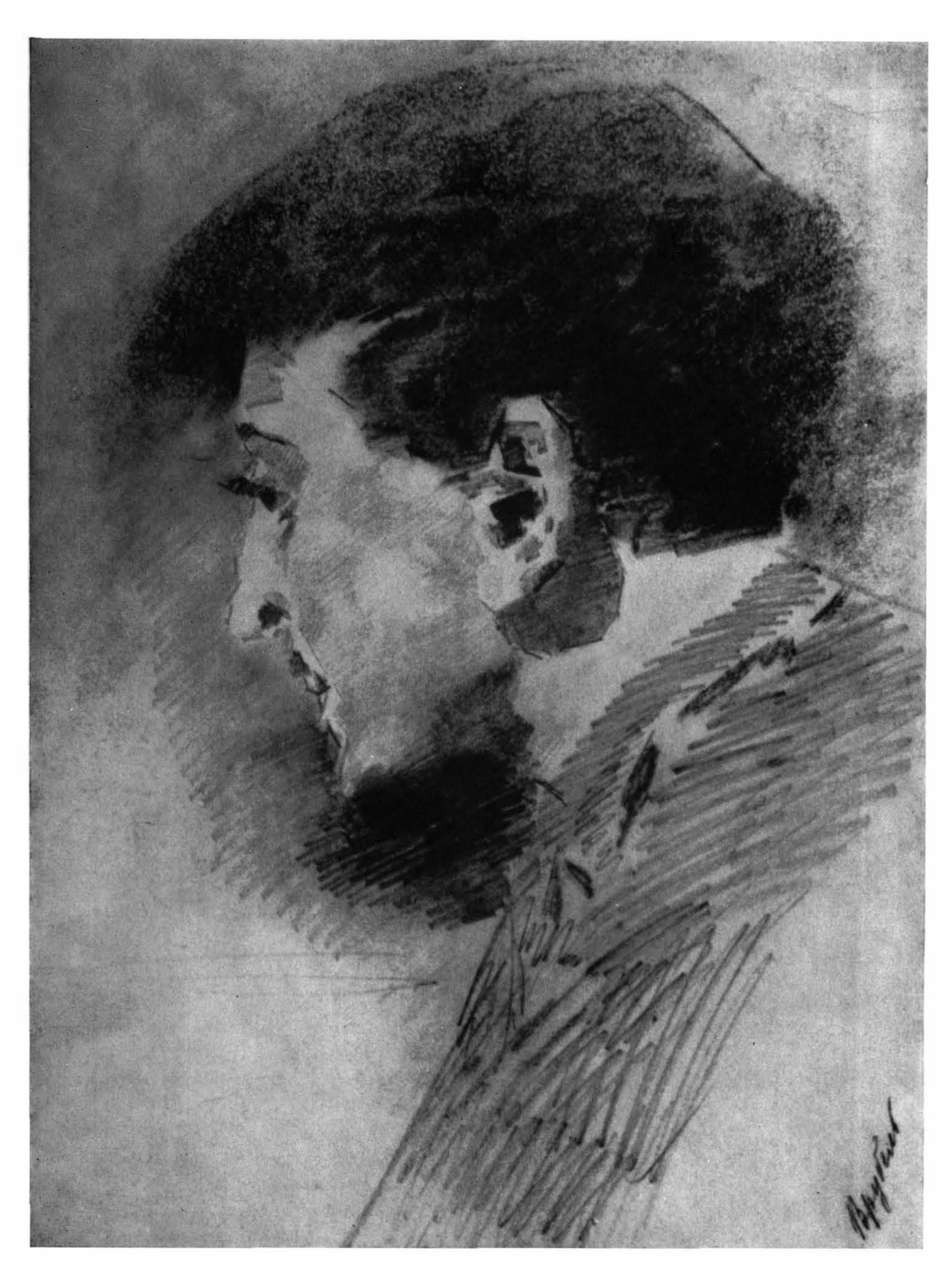
Мемуары В. С. Мамонтова, написанные хорошим литературным языком, были тепло встречены советской общественностью.

В своих воспоминаниях о Серове мемуарист в основном касается лишь детских и юношеских лет жизни художника, когда тот подолгу жил в Абрамцеве и они часто общались.

[40] Средний сын Мамонтовых — Андрей Саввич Мамонтов (1869—1891), близкие звали его Дрюша; закончил московское Училище живописи, ваяния и зодчества, в котором занимался с 1885 по 1890 год. В протоколе от 5 апреля 1885 года совета Московского художественного общества, ведавшего Училищем, А. С. Мамонтов значился



В. С. МАМОНТОВ. Рисунок М. А. Врубеля. 1890—1891.



А. С. МАМОНТОВ. Рисунок М. А. Врубеля. 1889—1890.

в числе учеников, которым была «назначена в поощрение» награда (не издано; ЦГАЛИ). После Училища А. С. Мамонтов некоторое время принимал участие в орнаментальной росписи Владимирского собора в Киеве под руководством А. В. Прахова. «Разработанный им проект орнаментов стен храма, около двух с половиною тысяч квадратных аршин, был единогласно одобрен художественною комиссиею», — сообща́ла газета «Русские ведомости» (1891, 11 июля, № 188). По отзыву современников, А. С. Мамонтов был талантливым, «многообещавшим художником» (т а м ж е). Занимавшийся с ним рисованием В. Д. Поленов, сообщая жене о работах членов Абрамцевского кружка, писал 27 марта 1889 года: «Дрюшины пальмы недурны» (Поленовы, стр. 621). Известен портрет А. С. Мамонтова работы Поленова, воспроизведенный в книге «Хроника нашего художественного кружка» (М., <1894>). М. М. Антокольский, узнав о смерти Андрея Саввича, умершего на 22-м году жизни, в письме к Мамонтовым сердечнейшим образом откликнулся на это известие: «Оно поразило меня как гром, так что и посейчас не могу опомниться <...> Я чувствую, что я не в силах сказать вам что-нибудь путное, хотя желание мое сильно. Могу сказать лишь, что ваше горе сильно отозвалось на меня» (М. М. Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. Под ред. В. В. Стасова. СПб., 1905, стр. 703). М. А. Врубель в письме к сестре, написанном через полтора месяца после смерти А. С. Мамонтова, называл его «чудесным юношей», «много, много обещавшим». И далее: «...я, несмотря на то, что чуть не вдвое старше его, чувствую, что получил от него духовное наследство» (Врубель, стр. 80).

Серов дружил с А. С. Мамонтовым, он пригласил его, в частности, быть крестным отцом своего первого ребенка — Ольги. Сохранились и напечатаны три письма Серова к нему, относящиеся к 1889—1890 годам; см.: И. З и л ь б е р ш т е й н. В. А. Серов и семья Мамонтовых. Новые материалы. — «Огонек», 1965, № 2.

[41] Помимо эстампа с «Портрета дамы в белом атласном платье» нидерландской школы, Серов скопировал с гравюры, данной ему Н. Н. Ге, «Сикстинскую мадонну» Рафаэля. «Эту последнюю, — писал впоследствии И. Э. Грабарь, — Серов мне показывал, и мы оба нашли ее довольно грамотной» (И г о р ь Г р а б а р ь. Серов-рисовальщик. М., 1961, стр. 5).

В 1891 году Ге вместе с Поленовым поддержал заявление экспонентов Товарищества передвижных художественных выставок о пересмотре слишком суровых правил приема их картин на эти выставки; в числе подписавших заявление был и Серов.

Через два года — 21 марта 1893 года — на XXI передвижной выставке между Н. Н. Ге и посетителями выставки произошел следующий разговор о двадцативосьмилетнем Серове и о Репине. «„Николай Николаевич <...> а вот многие спорят, кто лучше портреты пишет: Репин или Серов?“ — „Ну, разве же может быть сомнение? ..“ — улыбнулся Ге. „Отчего же, — многие очень спорят, ведь оба мастера большие...“ — „Да, Серов,— кто спорит? .. прекрасный портретист, но у него портрет самый удачный, так портретом и остается... А у Репина... Посмотрите вы, — оживился Н. Н., — что ни портрет, это картина целая... Ведь до иллюзии он правду передает. Вы взгляните только вон на эту ручку, что осенний букет держит: ведь она покраснела от холода! .. Ведь этот холодок осенний и по лицу на портрете и в воздухе вы чувствуете! ..

Да ведь это — шедевр!.. Нет, знаете, мне нравится Серов, но я этого сравнения не понимаю"» (Алексей Мошин. На выставке картин с художником Н. Н. Ге.— «Новь», 1897, № 18, стр. 446).

[42] Этот рисунок — «Обручение девы Марии с Иосифом» — Серов исполнил в 1881 году (а не в 1876 году, как можно заключить из слов В. С. Серовой). Хранится в отделе гравюр и рисунков ГМИИ.

[43] Феофил (Теофил) Матвеевич Толстой (1807—1881) — брат И. М. Толстого, крестного отца Валентина Александровича.

В свое время Ф. М. Толстой был известен как певец, композитор, музыкальный критик, журналист и писатель (псевдонимы — Ростислав, Феофилыч). Разнообразные занятия Толстого отнюдь не свидетельствуют о его многогранной одаренности. Просто, не добившись известности на одном поприще (он сам не скрывал, что им двигала жажда славы), Толстой брался за другое. Так, композиторская деятельность (а он был весьма плодовит: лишь с 1827 года по 1838 год написал до 280 романсов) сменилась в 40-х годах музыкально-критической. Однако, хотя его статьи консервативного направления и доставили ему известность, но то была известность печального свойства. Убийственно пренебрежительные отзывы о Толстом — музыкальном критике, да и о нем самом не раз высказывали Мусоргский, Бородин, А. Н. Серов (в одной из бесед Александр Николаевич прямо заявил Ф. М. Толстому: «С вашими куриными мозгами нельзя постичь Вагнера». — Серова, стр. 68). Музыкально-критическую деятельность Ф. М. Толстой сменил на писательскую. Сотрудничая в булгаринской газете «Северная пчела», он поносил на ее страницах произведения Некрасова, Тургенева, Чернышевского. Но и на писательском поприще Толстой не добился желанного успеха: осуждению со стороны Щедрина, А. К. Толстого, Гончарова и других подверглись и он и его произведения. Таким он и остался в памяти потомков: «обиженнейший из обиженнейших русских борзописцев» (Ник. Финдейзен. А. Н. Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность. СПб., 1904, стр. 100). Сам Толстой сознавал тщетность своих усилий. К. И. Чуковский, автор обстоятельной статьи о Ф. М. Толстом, приводит следующие его слова, сказанные в 1852 году: «Я человек, которому мало или вовсе ничего не удается» (Корней Чуковский. Ф. М. Толстой и его письма к Некрасову.— «Литературное наследство». Т. 51-52. Н. А. Некрасов. Т. 2. М., 1949, стр. 570). После сорокалетней писательской деятельности Толстой получил звание гофмейстера и стал цензором, сделавшись членом совета главного управления по делам печати.

Музыкально-критическая деятельность Толстого вызывала беспощадное осуждение со стороны А. Н. Серова. По словам композитора, Толстой был «один из самых ярых его литературных врагов». В своей автобиографической записке А. Н. Серов упоминает, что после первого представления оперы «Юдифь» в статье, напечатанной в «Северной пчеле», Толстой «взял назад все свои порицания и предрекания, сложил оружие перед неоспоримым успехом крупного таланта» (А. Н. Серов. Избранные статьи. Т. 1. М. — Л., 1950, стр. 74).

[44] Карл Иванович Май (1824—1895) — педагог, в 1856 году основал в Петербурге частную гимназию. Состав преподавателей, особенно иностранных языков, был в ней

весьма квалифицированным, и она пользовалась хорошей репутацией как в России, так и за границей. Представитель министерства просвещения на пятидесятилетнем юбилее гимназии в 1906 году охарактеризовал ее как «перворазрядное учебное заведение» (Пятидесятилетие школы К. И. Мая. 1856—1906. СПб., 1907, стр. 55). Во времена Серова школа Мая (он был ее директором до 1890 года) состояла из гимназии и реального училища. Учащимися школы могли быть дети состоятельных родителей, так как ежегодная плата равнялась 160 рублям.

В этой же школе Мая, но уже после Серова учились создатели будущего «Мира искусства» — А. Н. Бенуа, К. А. Сомов, В. Ф. Нувель, Д. В. Философов. В своих воспоминаниях А. Н. Бенуа с благодарностью отзывается об этой гимназии, говоря, что в ее атмосфере «дышалось легко» и «имелось все то, чего не было в казенном учреждении: умеренная свобода, известная теплота в общении педагогов с учениками и какое-то „несомненное уважение к моей личности". Вообще в гимназии Мая не было и тени „казенщины"» (Александр Бенуа. Жизнь художника. Воспоминания. Т. 2. Нью-Йорк, 1955, стр. 322).

[45] Павел Иванович Бларамберг (1841—1907) — композитор и публицист, близкий знакомый Серовых.

Воспитанник Александровского лицея в Петербурге, курс которого он окончил в 1860 году, Бларамберг поступил на службу в Центральный статистический комитет при Географическом обществе. В 1869 году Бларамберг был делегатом России на VII международном статистическом конгрессе в Гааге.

Склонность к музыке у Бларамберга пробудилась очень рано. Будучи в лицее, он организовал там струнный оркестр и разыгрывал с ним отрывки из своей оперы «Ундина». Позже занимался музыкой у М. А. Балакирева, где сблизился с кружком молодых музыкантов. В 1865 году Бларамберг написал музыку к «Воеводе» А. Н. Островского. Около 1869 года, гораздо ранее А. Г. Рубинштейна, создал музыку к «Демону» Лермонтова, в которой сочетались элементы симфонии, оперы и кантаты.

В 1876 году Бларамберг стал пайщиком и помощником заведующего иностранным отделом газеты «Русские ведомости», а в 1878 году — ее соредактором. Он был также профессором инструментовки и форм в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества.

В 1888 году на сцене Большого театра в Москве была поставлена опера Бларамберга «Мария Бургундская». Кроме того, Бларамберг написал оперы: «Скоморохи» (на сюжет пьесы Островского «Комик XVII столетия»), «Девица-русалка» (по Мицкевичу), «Волна», «Тушинцы» (по Островскому), поставленную в 1895 году в Большом театре, где шла с большим успехом.

Сохранился отзыв Э. Ф. Направника об опере Бларамберга «Мария Бургундская»: «Присягнувший радикализму автор опровергает вековые музыкальные теории и примыкает, по всей вероятности, к той среде сочинителей, которые веруют в удобный принцип: не учись, а прямо сочиняй. Представленная партитура дает этому самые веские доказательства. Как образец музыкального неряшества и какофонии можно, между прочим, указать на финальную сцену 2-го акта, доведенную при явлении палача

до высшей степени гармонического безобразия <...> Многое в этом произведении носит отпечаток самобытности, и в нем проявляется даже местами драматическая жилка. Но эти качества без серьезных и усидчивых научных занятий погибают; вместе с ними гибнет и автор, производящий на свет только уродливые музыкальные извержения» (Э. Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. Л., 1959, стр. 63). Более доброжелательно отзывался о Бларамберге Н. А. Римский-Корсаков. Сообщая жене 5—6 апреля 1879 года о своем знакомстве с Бларамбергом, Римский-Корсаков писал: «Он интеллигентный человек, и жена его тоже; она, кажется, хорошая певица; а он талантлив». («Музыкальное наследство». Н. А. Римский-Корсаков. Т. 2. М., 1954, стр. 27). Через два дня, 8 апреля, Римский-Корсаков так охарактеризовал этого музыканта: «Бларамберг играл многое из своей оперы; у него есть талант и очень хорошие намерения, но никакой школы, и это его обескураживает» (там же, стр. 29).

Хотя, как утверждал «Ежегодник императорских театров», Бларамберг в своих музыкальных сочинениях «не проявил яркой индивидуальности», все же в журнале отмечалось, что «его техническое мастерство и серьезное отношение к работе дают ему право на внимание публики, которая знала его больше как общественного деятеля и ценила в нем честного гражданина, человека чистого, возвышенных благородных принципов» (Сезон 1907—1908, стр. 286—288). О том же писал Б. А. Щетинин, автор статьи «Идеалист-шестидесятник (Памяти П. И. Бларамберга)»: «Если Павел Иванович не был оценен современниками как художник, если о нем как о композиторе могли существовать разногласия, то я смело берусь утверждать, что о нем как о человеке нельзя себе даже и представить двух мнений. Его чудная, обаятельная личность на всех производила одинаково чарующее впечатление <...> Это был типичнейший идеалист-шестидесятник, обладавший при этом широкой эрудицией в самых разнообразных отраслях знания <...> Меня всегда поражала в этом человеке стойкость убеждений и юношеская горячность, с которой он их отстаивал... Идеалам молодости П. И. оставался верен до конца жизни» («Исторический вестник», 1907, № 6, стр. 944, 945). Дирижер А. Б. Хессин, общавшийся с ним как на музыкальном поприще, так и в доме Серовой, писал в своих воспоминаниях, что Бларамберг был «обаятельным человеком — умным, большой культуры и очень отзывчивой души» (А. Б. Хессин. Из моих воспоминаний. М., 1959, стр. 163). Вл. И. Немирович-Данченко, перевидавший за свою долгую жизнь немало выдающихся деятелей русской культуры, вспоминал незадолго до смерти: «Бларамберг — один из лучших людей, каких я знал, редактор „Русских ведомостей“ и композитор, жена его артистка и певица Бларамберг-Чернова... Эти люди, много работавшие для народного просвещения, были в числе друзей Горького» (Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., 1938, стр. 197, 198).

Бларамберг — автор многих статей на музыкальные и публицистические темы, печатавшихся в периодической прессе: «Артист», «Русская мысль», «Наблюдатель».

Супругов Бларамберг связывала большая и давняя дружба с Серовыми. П. И. Бларамберг был крестным отцом дочери В. С. Серовой — Н. В. Немчиновой. Его музыкальное дарование в лице Серовой нашло самую восторженную почитательницу.

По этому поводу В. В. Стасов писал Н. А. Римскому-Корсакову 28 июня 1882 года: «Репин передавал мне слова m-me Серовой, много раз нынче зимой повторенные ею, что „Бларамберг талантливее всей остальной петербургской компании, но его затирают, игнорируют, не дают ему хода в этой компании"» (Н. А. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Переписка и литературные произведения. Т. 5. М., 1963, стр. 385).

Смерть П. И. Бларамберга глубоко потрясла Серовых. Валентина Семеновна откликнулась взволнованным некрологом (В. Серова. Памяти П. И. Бларамберга.— «Русские ведомости», 1907, 17 марта, № 62.), организовала концерты в 1907 и 1908 годах, посвященные его памяти, а Серов принял самое горячее участие в постановке музыкальных произведений Бларамберга. Спустя много лет, когда уже не было в живых и его жены М. К. Бларамберг, Валентина Семеновна написала о них статью, в которой были такие проникновенные строки: «Всю мощь, всю глубину привязанности, основанной на самоотверженной дружбе, я познала через Бларамбергов: чувство *долга* в них развито было в сильнейшей степени; знамя *человечности,* в самом широком смысле слова, держалось высоко, без малейшего колебания. Их чудные ко мне отношения служили благотворным регулятором в моей пестрой, многогранной жизни» (В. Серова. Чета Бларамбергов. — «Музыкальный современник», 1915, № 1, сентябрь, стр. 53).

Портрет П. И. Бларамберга, исполненный Серовым, впервые экспонировался на VIII периодической выставке Московского общества любителей художеств в 1888 году наряду с портретами В. С. Мамонтовой, М. Я. Симонович и пейзажем «Пруд». Датировка портрета Бларамберга 1888 годом (Грабарь, стр. 286) требует уточнения. Сохранилось письмо В. С. Серовой к М. Я. Симонович, в котором она связывает воедино время создания этого портрета и портрета В. С. Мамонтовой (см. Приложение 2, письмо 21, стр. 132, и прим. 120, стр. 247, 248). Возможно, портрет Бларамберга был в основном завершен в 1887 году, а в следующем году лишь дорабатывался автором.

[46] Мина (Вильгельмина) Карловна Бларамберг (1845—1909), урожденная баронесса Врангель, — оперная и камерная певица, ученица Л. Эритт-Виардо. Под фамилией Павлова пела в опере в Москве и Киеве, пропагандируя произведения русской музыки. По мнению Н. А. Римского-Корсакова, знавшего М. К. Бларамберг, это была «декламационная певица», «очень музыкальная», «отлично» певшая (из его письма жене от 8 апреля 1879 г.— «Музыкальное наследство». Н. А. Римский-Корсаков. Т. 2. М., 1954, стр. 29). Болезнь дыхательных органов заставила ее покинуть оперную сцену, и она перешла в драму. Играла сначала в провинции, а потом, в 1888—1898 годах, в Малом театре под фамилией Бларамберг-Чернова. В 1898 году, после двадцатидвухлетней артистической деятельности, оставила сцену.

Прекращение театральной карьеры позволило Бларамберг сосредоточить всю свою большую энергию на непосредственном служении обществу с тем, чтобы, по ее словам, способствовать «посильному проведению» «лучших идеалов нашего времени» (В. Серова. Чета Бларамбергов. — «Музыкальный современник». 1915, № 1, сентябрь, стр. 59). М. К. Бларамберг, как и Серова, занималась просветительской деятельностью

в деревне. Об этом она частично рассказала в статьях, опубликованных в «Русских ведомостях»: «Оперный спектакль в деревне» (1896) и «Черноморские армяне» (1897). В неурожайный 1907 год М. К. Бларамберг уехала «на голод» в «глухой уголок Симбирской губернии» для оказания помощи голодающим («Русские ведомости», 1909, 15 августа, № 187). Причем эту поездку М. К. Бларамберг совершила после освобождения из тюрьмы, куда она была заключена на четыре месяца за свою общественно-политическую деятельность. В Департаменте полиции в связи с этим арестом Бларамберг было заведено три дела (ныне они хранятся в ЦГАОР): «О жене коллежского асессора Мине Карловой Бларамберг», III, 1904 г.; «О жене надворного советника Вильгельмине Бларамберг (Черновой), обвиняемой по 4 ч. 252 ст.», № 157, VII, 1904 г., № 697; «О Вильгельмине (Мина) Бларамберг (по сцене Черновой)», VII, 1904 г., № 697, ч. 1. Высокие гражданские качества Бларамберг видны также и из того факта, что в 1908 году она пожертвовала 2000 рублей на оказание помощи политическим заключенным (см. переписку членов Шлиссельбургского комитета В. Д. Лебедевой и В. И. Семевского. — Не издано; отдел письменных источников ГИМ). Бларамберг писала 15 ноября 1908 года к В. И. Семевскому, председателю Шлиссельбургского комитета, куда она внесла эти деньги: «...могу вас заверить, что ваше дело и те люди, для которых оно делается, если и не знакомы мне лично, но и мне и покойному мужу моему, Павлу Ивановичу, всю жизнь были близки и дороги, а следовательно и дело ваше мы всегда считали отчасти своим и нам близким» (не издано; Московское отделение архива Академии наук СССР). «Очень обрадован щедрым даром Мины Карловны», — писал Репин (также член Шлиссельбургского комитета) В. И. Семевскому 21 ноября 1908 года, когда узнал об этом пожертвовании М. К. Бларамберг (не издано; хранится там же).

Стойко выдерживая трудности жизни, Бларамберг не вынесла, однако, смерти мужа. Вл. И. Немирович-Данченко в своих воспоминаниях писал в этой связи: «Не могу побороть в себе желание отвлечься, чтобы не сказать несколько слов о супругах Бларамберг. Это была очень редкая по благородству чета. Вся их деятельность и вся их жизнь были проникнуты честностью, сердечностью, разумом и непрерывным трудом. Павел Иванович умер за границей. Мина Карловна вернулась в Россию, привезя с собой урну с его прахом. Здесь она твердо решила привести в порядок произведения мужа, издать их, а потом уйти — за ним. Так и сделала. Год с чем-то работала, исполнила все, что было надо, и потом, уехав в глушь, покончила с собой» (Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., 1938, стр. 197, 198).

Журнал «Рампа и жизнь» (1909, № 21, стр. 561) посвятил ей некролог, в котором утверждалось, что М. К. Бларамберг «благодаря своей полезной общественной деятельности и доброму, отзывчивому сердцу пользовалась большой популярностью в московских интеллигентных кругах, в особенности среди учащейся молодежи. Она выступала часто в благотворительных концертах и литературных вечерах и нередко оказывала учащимся материальную помощь и из своих собственных средств».

Валентина Семеновна, сама наделенная редкими нравственными качествами, признавалась, что М. К. Бларамберг служила ей «совестью» и что она, Серова, нашла в ней «свое лучшее я» (В. Серова. Чета Бларамбергов. — «Музыкальный современник», 1915, № 1, сентябрь, стр. 72).

[47] Луиза Виардо (1841—1918), в замужестве Эритт — дочь Полины Виардо, пианистка и преподаватель пения. В 1868 году Эритт-Виардо приехала в Петербург и стала преподавать пение в консерватории. Через некоторое время В. С. Серова встретилась с ней и вскоре подружилась. Об обстоятельствах знакомства интересно рассказала Валентина Семеновна в своих воспоминаниях (Серова, стр. 143).

Позже Валентина Семеновна проходила с Луизой Эритт партию Рогнеды (там же, стр. 148), — певица выступала в этой опере А. Н. Серова на сцене Мариинского театра

После смерти композитора Луиза Эритт поселилась у Валентины Семеновны. Здесь, на квартире Серовых, в 1871 году ее дважды навещал И. С. Тургенев (см. прим. 28, стр. 194). К этому же времени относится письмо Тургенева к Полине Виардо от 18 февраля (2 марта) 1871 года из Петербурга, в котором говорится о Луизе Эритт: «Ее репутация особы чрезвычайно интеллигентной, прекрасной музыкантши, безупречной в смысле поведения, но с невозможным характером, эксцентрическим и резким, окончательно установлена. Все очень сожалеют, что из нее не удалось извлечь бóльшего» («Современный мир», 1912, № 3, стр. 192).

Несмотря на то что и у Валентины Семеновны характер тоже был не ангельский, дружба ее с Эритт-Виардо продолжалась многие годы. В 1900 году во время своей поездки по Западной Европе она специально поехала в Ахен к Эритт-Виардо, «чтобы послушать исполнение ее сочинения» (из письма В. С. Серовой к А. С. Симонович из Лейпцига от 20 декабря 1900 г. — Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва). Сообщая оттуда же 7 января 1901 года сестре об этой встрече с Эритт-Виардо, Валентина Семеновна писала: «...тут с Виардо, планы, мечты и пр. Не хочет жить вне России: уверяет, что только там встретила людей настоящих, а в Европе задыхается» (не издано; хранится там же).

Не в пример другим членам ее семьи, Эритт-Виардо неприязненно относилась к Тургеневу и в 1907 году выступила в печати с оскорбительными обвинениями в его адрес.

[48] Василий Иванович Немчинов (1851—1882) — врач, второй муж В. С. Серовой. За участие в студенческих волнениях в Киевском университете в 1878 году был выслан в Харьков, где находился под негласным надзором полиции (Деятели революционного движения в России. Био-библиографический словарь. Составлен А. А. Шиловым и М. Г. Карнауховой. Т. 2, вып. 3. Семидесятые годы. М., 1931, стлб. 1018).

[49] Василий Васильевич Безекирский (1835—1919) — скрипач, в 1882—1902 годах концертмейстер Большого театра.

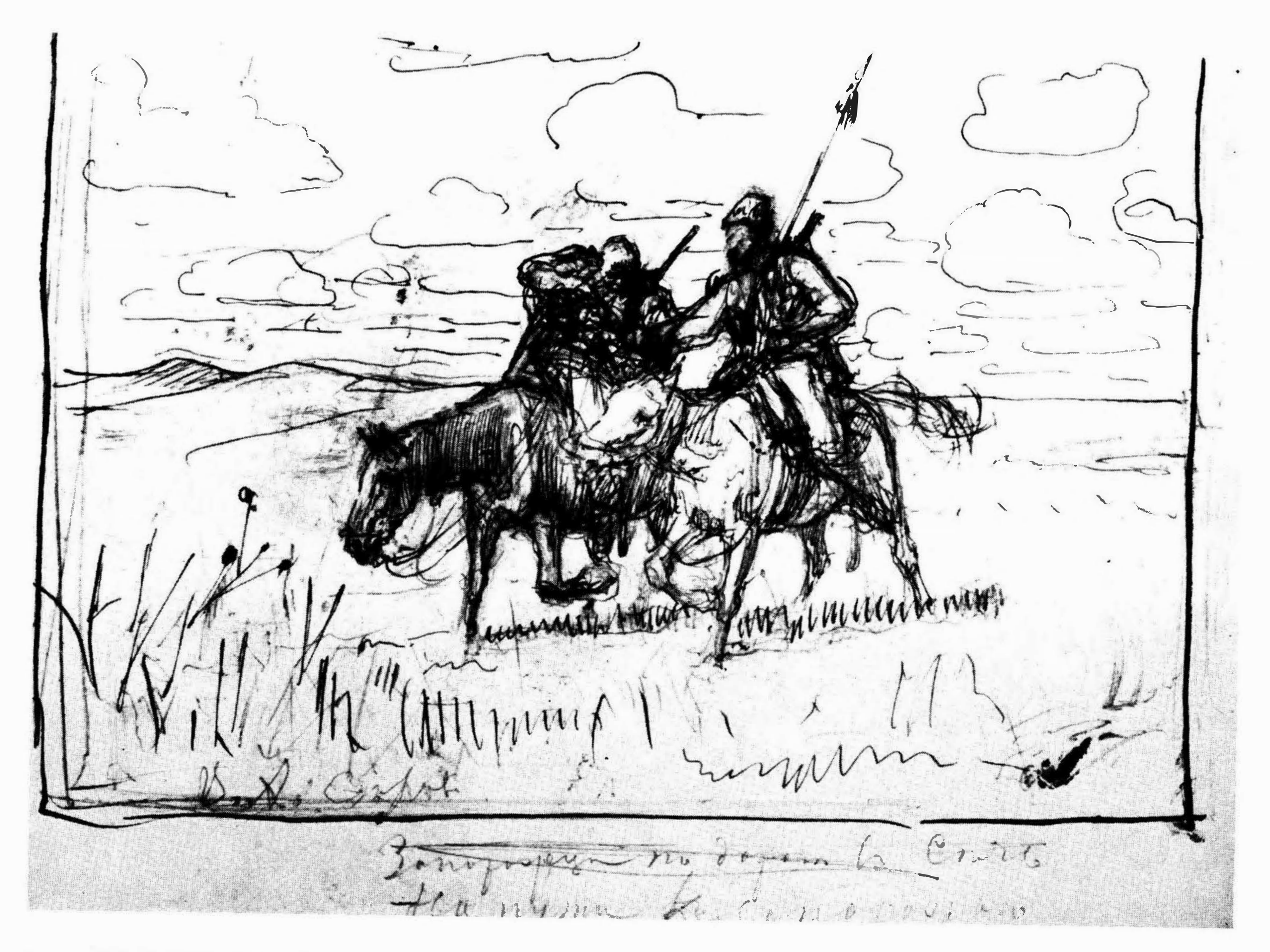
[50] Николай Иванович Мурашко (1844—1909) — художник, основатель и директор Киевской рисовальной школы. Создание этой школы снискало ему уважение художников. Поленов писал, например, о нем 8 декабря 1881 года М. Н. Климентовой: «Не обладая ни талантом, а еще меньше деньгами, и имея при себе только терпение и страстную любовь к делу, Мурашко основал школу, собрал очень миленький музей и до сих пор ведет ее и преподает один-одинешенек. Нынешней весной двое из его учеников получили в Академии большие золотые медали. „Выше этой награды я еще ничего

не имел в жизни",— говорит он.— Самое отрадное впечатление»,— заканчивает Поленов свой отзыв о школе Мурашко (И. С. Зильберштейн. Новые страницы творческой биографии Репина. — «Художественное наследство», т. 1, стр. 101, 102; там же на стр. 91—100 и 103—105 о Мурашко и его школе). Весной 1885 года Врубель писал В. Е. Савинскому о Мурашко: «горячо любящий искусство и редкий пример серьезного, беспристрастного искателя в нем истины» (Врубель, стр. 100).

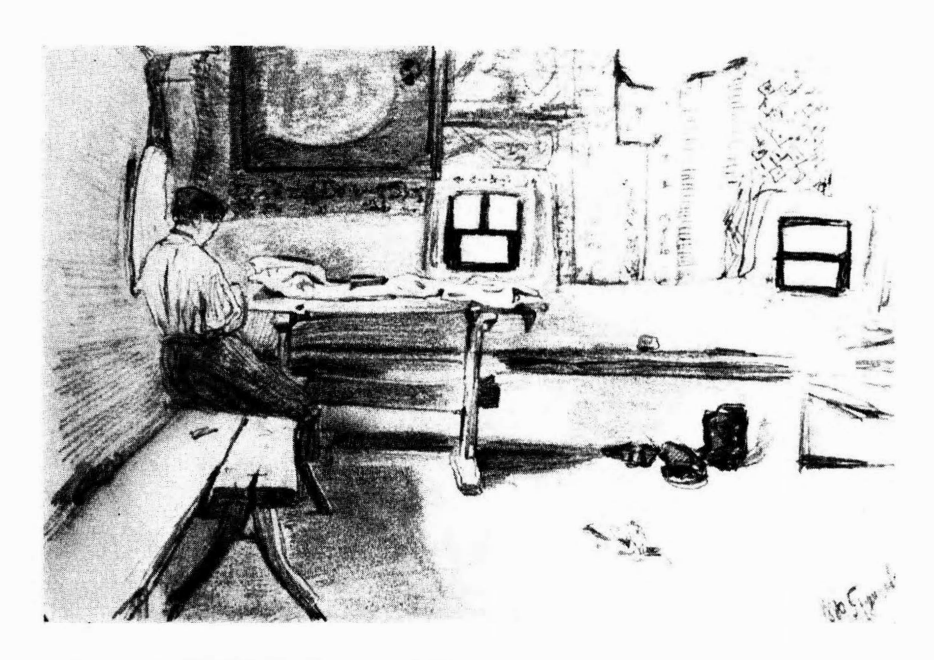
В связи с приездом Серовых в Киев Репин уведомлял Н. И. Мурашко в письме от 20 февраля 1877 года: «Я еще Серовой наказывал в Москве познакомиться с тобой в Киеве, где она теперь живет (познакомилась ли?), и отдать тебе сына Тоню (очень талантливый мальчик, „божьей" милостью художник), обрати особенное на него внимание» (И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. Т. 2. М.—Л., 1949, стр. 223).

Впоследствии в своих воспоминаниях Н. И. Мурашко, касаясь пребывания Серова в школе, писал: «Серов попал к нам в школу, будучи лет 13-ти приблизительно, и у нас производил впечатление очень солидного и серьезного мальчика, но в своем заведении, где он получал научное образование, это был, говорят, неудержимый шалун, для которого карцер не представлял ничего особенного; часто он из карцера мог очутиться где-либо на крыше. У нас его, пожалуй, можно было упрекнуть, что он очень уж скоро справлялся со своим уроком, по выполнении которого у него по всему рисунку появлялись в самых бешеных позах лошади. Но он не долго у нас был» (Киевская рисовальная школа. 1875—1901. Воспоминания старого учителя. Вып. 1. Киев, 1907, стр. 69). По словам С. П. Яремича, «к этой школе и к ее заведывающему у Серова сложилось отрицательное отношение <...> Серов вспоминал о времени своего пребывания в Киевской школе с неохотой и с нескрываемой иронией» (С. П. Яремич. Серов. Рисунки. Л., 1936, стр. 11).

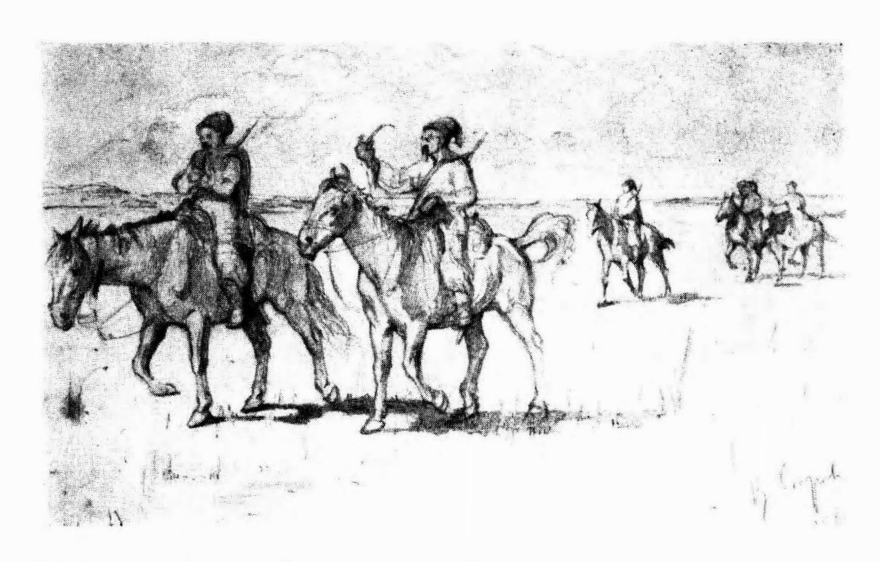
[51] Адриан Викторович Прахов (1846—1916) — историк искусства, археолог, профессор Петербургского и Киевского университетов, в 1903—1908 годах редактор журнала «Художественные сокровища России». Будучи руководителем работ по отделке Владимирского собора в Киеве, Прахов пригласил для этого В. М. Васнецова, Врубеля, Серова. Серов, однако, затянул подготовку эскиза, просрочил время — переговоры с ним продолжались в течение 1889—1890 годов, — и контракт был заключен с Нестеровым. Полвека спустя Нестеров посвятил Прахову следующие теплые строки: «Даровитый ученый, профессор истории искусств, увлекательный лектор и собеседник, Прахов весь был в художестве. Он любил его всеми силами души. Он вечно что-то открывал, полузабытые ли мозаики и фрески старых церквей, или художников с их будущими творениями» (М. В. Нестеров. Давние дни. Встречи и воспоминания. Изд. 2, дополненное. М., 1959, стр. 310). Таким же увлекающимся, до самозабвения отдавшимся реставрационным работам в киевских соборах, хотя ему уже шел седьмой десяток, видел его в 1911 году писатель В. В. Розанов (см. его статью: Киев и киевляне. — «Новое время», 1911, 17 сентября, № 12757). Талантливость Прахова признавали и те современники, например В. В. Стасов, которым Прахов «всегда был ненавистен» и которые считали, что он «наделен всякими пороками» (из письма В. В. Стасова к В. М. Васнецову от 24 октября 1898 г. — Не издано; отдел рукописей ГТГ). Если в отношении деятельности



НА ПУТИ К ЗАПОРОЖЬЮ. Рисунок. 1880.
Исполнен во время совместной поездки с И. Е. Репиным на Украину.



В ХАТЕ. ГРУШЕВКА. Рисунок. 1880.



ПЕРЕХОД ЗАПОРОЖЦЕВ. Рисунок. 1881.

Прахова высказывались критические замечания, то в основном они касались его как редактора журнала «Художественные сокровища России». И. Э. Грабарь писал: «. . .Прахов сумел издать прилично только несколько выпусков, подготовленных Бенуа, низведя остальные до степени макулатуры и погубив вконец журнал. Прахов был ленив, утратив под старость свою былую подвижность, к тому же он плохо разбирался в вопросах подлинности художественных произведений, опубликовав множество заведомых подделок, вроде перегородчатых эмалей из собрания М. П. Боткина» (И. Э. Грабарь. Моя жизнь. Автомонография. М., 1937, стр. 182).

Увлекался Прахов и коллекционированием. Его собрание рисунков старинных мастеров, в котором преобладали итальянцы XVI—XVIII веков и французы, составлялось им «в течение десятков лет не по какому-либо определенному плану, а было плодом случайных встреч и увлечений» (Собрание А. В. Прахова. — «Художественные сокровища России», 1906, № 1-2, стр. 20).

Прахову принадлежит ряд научных трудов: «Критические исследования по истории греческого искусства» (СПб., 1871), «Критические наблюдения над формами изящных искусств» (СПб., 1880), «Открытие фресок Киево-Кирилловской церкви XII века» (СПб., 1883), «Лекции по истории искусств» (СПб., 1904) и др.

Серов был высокого мнения о Прахове и, по словам И. Э. Грабаря, «свидетельствовал о большой чуткости и культурности Прахова» (Грабарь, стр. 58).

[52] Анатолий Иванович Мамонтов (1840—1905) — основатель и владелец типографии и книжного магазина, брат С. И. Мамонтова. За более чем сорок лет книгоиздательской деятельности (пятидесятилетие типографии отмечалось в 1914 году) А. И. Мамонтов многое сделал в распространении общедоступной и общеобразовательной книги, выпустив «целую серию популярных и научных книг по разным вопросам» (А. И. Мамонтов. Некролог. — «Новости дня», 1905, 5 октября, № 8012). В 70-х годах, как указывает Е. И. Козлинина в своей книге «За полвека» (М., 1913), А. И. Мамонтов основал первую женскую типографскую коммуну. (В то время в Москве существовало лишь три коммуны.) В 80—90-х годах А. И. Мамонтов был директором правления Московско-Курской железной дороги.

В доме А. И. Мамонтова частыми гостями были писатели, художники, артисты. Этому в немалой степени способствовало то обстоятельство, что его жена, Мария Александровна, в молодости была артисткой. «Бескорыстному другу всех артистов Марии Александровне Мамонтовой», — такую надпись сделал Репин на оборотной стороне исполненного им в 1882 году портрета ее дочери Татьяны (см.: И. С. Зильберштейн. Новые страницы творческой биографии Репина. — «Художественное наследство», т. 1, стр. 229). Репин и Серов были своими людьми в доме А. И. и М. А. Мамонтовых и неоднократно писали портреты их дочерей.

Именно по заказу А. И. Мамонтова Серов начал работать над иллюстрациями к басням И. А. Крылова. Ряд рисунков исполнил Серов для задуманного, но не осуществленного А. И. Мамонтовым издания Библии для детей. В предпринятом им в 1899 году трехтомном собрании сочинений Пушкина, наряду с Архиповым, А. Бенуа, Васнецовым, Врубелем, Н. Досекиным, С. Ивановым, К. Коровиным, Лансере, Левитаном, Малютиным,

Пастернаком, Репиным, Суриковым, Сомовым, участвовал и Серов. В первом томе этого издания были воспроизведены две его работы: «Пушкин в Михайловском» и «Зимняя дорога». В 90-х годах для журнала А. И. Мамонтова «Детский отдых» Серов сделал несколько акварелей (некоторые из них до сих пор неизвестны исследователям творчества Серова).

[53] Михаил Анатольевич Мамонтов (1865—1920) — художник-пейзажист. В Третьяковской галерее находятся четыре его картины. Его имя значилось в числе учредителей «Союза русских художников» в 1903 году. С 90-х годах он был вместе с Г. А. Рачинским директором типографии своего отца.

В 1886 году М. А. Мамонтов вместе с Серовым, И. С. Остроуховым и своим братом Юрием совершил путешествие в Австрию и Италию.

[54] Вячеслав Григорьевич Шварц (1838—1869) — исторический живописец. В своей книге «Далекое близкое» Репин так рассказывает о заказе в 1880 году пятнадцатилетнему Серову копии с картины Шварца: «Да, искусство только и вечно и драгоценно любовью художника. Вот, например, по заказу Д. В. Стасова, Серов, еще будучи мальчиком, скопировал у меня в Москве «Патриарха Никона» В. Г. Шварца, и эта копия исполнена лучше оригинала, потому что Серов любил искусство больше, чем Шварц, и кисть его более художественна» (Репин, стр. 238). Об этой работе Серова упоминает Репин в письме к В. В. Стасову от 17 октября 1880 года: «К Вам принесет В. Серов копию со Шварца, сделанную по заказу Дмитрия Васильевича <Стасова>» (И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. Т. 2. М.—Л., 1949, стр. 55). Картина В. Г. Шварца «Патриарх Никон в Новом Иерусалиме» (1867) находится в ГТГ, местонахождение серовской копии неизвестно.

[55] Об этом периоде жизни Серова рассказывают его товарищи по гимназии Н. Е. Эфрос и С. С. Мамонтов. «Мы, — вспоминал Н. Е. Эфрос, — учились одновременно, но в разных классах, в московской первой прогимназии. До того он побывал еще в какой-то провинциальной гимназии, но там не удержался, да недолго удержался и у нас. Кажется, он безнадежно провалился на переходных экзаменах, и больше я его в прогимназии уж не видел. Учился он плохо, слыл у учителей лентяем и малоспособным <...> От гимназических товарищей <...> его страсть <к живописи>, его талант были скрыты, и особым престижем или симпатией он в этой маленькой среде своих сверстников, насколько помню, не пользовался» (Коль-Коль <Н. Е. Эфрос>. Из воспоминаний о Серове.— «Одесские новости», 1911, 26 ноября, № 3581). С. С. Мамонтов писал: «...характер у него был, как я теперь припоминаю, очень самостоятельный, и наклонности большого озорника <...> в гимназии он продержался недолго, так как учился очень слабо, а поведения был очень громкого. Спустя год я поступил в ту же гимназию, и помню, в штрафном журнале на каждой странице раза по три, должно быть, значилась фамилия Серова; таким образом он дошел тогда до третьего класса <...> Но, будучи в гимназии, за уроками он постоянно рисовал учителей (это отчасти повредило его репутации); помню, рисунки эти он мне показывал, и так как я учился в той же гимназии, то знал прекрасно оригиналы: удивительно метко были они нарисованы! Рисунки эти всегда конфисковали, но некоторые все-таки уцелели»

(С. С. Мамонтов. Из воспоминаний о В. А. Серове.— «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1911, № 10, ноябрь-декабрь, стр. 466). С. С. Голоушев, со слов самого Серова, рассказывал, что «с гимназией у Серова ровно ничего не вышло: с переходом в 4-й класс Серов <...> провалился с таким треском, что всякую надежду на образование пришлось оставить» (С. Глаголь <С. С. Голоушев>. Художественная личность Серова.— Там же, стр. 471).

[56] Пожар, о котором упоминает Серова, произошел в 1886 году в селе Едимонове, Тверской губернии, где она временно поселилась. Валентина Семеновна была так потрясена гибелью архива А. Н. Серова и рисунков своего сына, что много лет спустя взволнованно писала: «Стряслась такая беда надо мной, что если бы Серов мог ее предвидеть при жизни своей, то она его сокрушила бы более всех возможных трагизмов. Вся его музыкальная библиотека, его художественная обстановка погибла безвозвратно: она сгорела вся дотла! Литературные произведения, составлявшие богатую коллекцию, я пожертвовала на Высшие женские курсы; несколько научных сочинений — в Публичную библиотеку, но с музыкальными партитурами редко разлучалась и прямо тосковала по ним в разлуке <...> Сгорела масса оркестровых партитур, почти вся музыкальная литература в фортепианном извлечении. Везде, повсюду поля были испещрены замечаниями рукою Серова. Из рукописей пропала оригинальная партитура „Stabat mater" (копия есть в консерватории), „Pater noster" (очень юное произведение), большое количество оркестровых упражнений в разных стилях. Из немузыкальных трудов сгорели отрывочные указания его для моих классов, которыми я руководствовалась в преподавании музыки. Между рукописями находился проектируемый учебник по истории развития инструментов, в связи с инструментовкой; рисунки были исполнены самим Серовым. Набросано было страниц около пятидесяти. Пропала бездна серовских рисунков, между которыми было много замечательных по исполнению. Утратились письма нескольких знаменитых людей. Рояль его уцелел случайно, потому что не находился при мне во время катастрофы» (В. Серова. Итоги. Что сделано в пользу и в ущерб Серову в течение 25-ти лет после его смерти. — «Новое время», 1896, 19 февраля, № 7175).

[57] Об этой своей работе Серов писал О. Ф. Трубниковой: «Ах! нарисовал портрет Антокольского. Сейчас буду хвастать: рисовали мы, Васнецов и я, с Антокольского, и представь, у меня лучше. Строже, манера хорошая, и похож, или если и не совсем, то во всяком случае похожее Васнецовского. Антокольский хвалил, особенно за прием — это последнее меня очень радует, что прав Чистяков и его манера — (это передай Дервизу). Тем не менее все-таки портрет особенного ничего из себя не представляет — увидите сами» (в книге: Серов. Переписка, стр. 74,— это письмо неправильно отнесено к 1884 году; датировать его следует — около 25 мая 1883 года).

[58] О путешествии с Серовым по Запорожью в 1880 году Репин рассказал впоследствии в своих воспоминаниях (см.: Репин, стр. 352, 353). Поездка прошла в напряженной работе, во время которой Серов мог постоянно пользоваться советами Репина. Продолжительное общение с Репиным имело весьма благотворное влияние на формирование художественного дарования Серова. Об этом, помимо Валентины Семеновны,

говорил, по-видимому со слов самого Серова, И. Э. Грабарь (см.: Игорь Грабарь. Серов и Репин. Поездка в Запорожье.— «Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР». Живопись. Архитектура. М., 1952, стр. 5—16).

После Запорожья Репин и Серов побывали в Крыму. В единственном сохранившемся письме Серова к матери, черновик которого недавно был нами обнаружен, имеются такие строки: «Я в Крыму. Не знаю, с чего начать, напишу по порядку. Встретились с Репиным на Лозовой (станции) в условный день и час, чему мы оба были очень рады. Он приехал из Славянска, был в Святых Горах (Харьковской губернии), от которых в восторге; он то и дело, например, говорит, что подобного еще не видал, даже и Крым не так нравится (твердит мне это чуть ли не каждый час). На Лозовой взяли билет прямо на Севастополь <...> На станции Бахчисарай мы вышли из вагона: на платформе сидели татары; некоторые из них были очень похожи на запорожцев. Для этюдов Репин решил поехать сюда из Севастополя» (не издано; в собрании О. А. Серовой-Хортик, Москва).

59 В своих воспоминаниях Валентина Семеновна допустила ошибку в хронологической последовательности событий. Никакой профессуры в 80-х годах Репин не получал. Он стал руководителем живописной мастерской Высшего художественного училища при Академии художеств с 1 сентября 1894 года.

60 Надежда Васильевна Немчинова (1879—1951), в замужестве Жилинская,— педагог, общественная деятельница. Ею написаны воспоминания о В. А. Серове (не изданы; в собрании А. И. Ефимова, Москва).

61 Александра Павловна Корсова (1854—1919), по сцене Крутикова,— артистка Большого театра, жена артиста Б. Б. Корсова. А. П. Крутикова была известной певицей. Когда в 1901 году она оставила сцену, газета «Новое время» так отозвалась на ее двадцатилетнее служение в театре: «Сколько триумфов она праздновала в это время, сколько блестящих образов создала в партиях русских и иностранных, восхищая одинаково и авторов и публику! Становилось жаль думать о том, что такая художница может оставить сцену, где и теперь могла бы быть не только полезным примером для молодых сил, но и прямым ее украшением. Не так уж много у нас талантов и притом соединяющих дарование с постоянной работой, понимающих, что такое школа и художественные задачи» («Новое время», 1901, 26 января, № 8950). Существует акварель Серова, изображающая А. П. Корсову-Крутикову (1894, собрание А. В. Гордона, Москва).

Серов сделал карандашную зарисовку дочери Корсовых — Люсет (ныне находится в Смоленской картинной галерее), которая тоже была оперной певицей, но не имела такого успеха, как ее родители, хотя ее выступления вызывали порой весьма лестные отзывы (о ней см.: «Искры», 1902, № 39, стр. 618; «Новое время», 1911, 16 апреля, № 12604, а также запись в дневнике директора императорских театров В. А. Теляковского от 17 апреля 1911 года.— Не издано; отдел рукописей ГЦТМ).

62 Алексей Антипович (Анисимович) Потехин (1829—1908) — драматург и романист. В 80-х годах Потехин заведовал репертуаром с.-петербургских императорских

театров. С 1900 года — почетный академик. Большой успех имели его драмы: «Мишура», «Отрезанный ломоть». Пользовались известностью его романы: «Бедные дворяне», «Крушинский». По словам современника, Потехин «принадлежал к числу писателей не просто либеральных, а тенденциозно-либеральных» (А. А. Соколов. Из моих воспоминаний.— «Московский листок», иллюстрированное прибавление, 1908, 27 июля, № 30, стр. 3).

[63] Антон Степанович Аренский (1861—1906) — композитор, с 1882 года — профессор Московской консерватории, с 1895 по 1901 год — управляющий придворной певческой капеллой в Петербурге.

[64] В делах Академии художеств имеется заявление Серова от 15 августа 1880 года, в котором он просил принять его «в число вольнослушающих» и допустить к экзамену. «Принять», — гласит резолюция на этом документе, помеченная 16 августа 1880 года (не издано; ЦГИАЛ). Полноправным учащимся Академии художеств Серов стал в июле 1882 года, когда, сдав экзамен «по наукам», был зачислен учеником Академии (не издано; хранится там же).

[65] Глеб Иванович Успенский (1843—1902) — выдающийся русский писатель, революционный демократ.

Ко времени пребывания Серовой в Сябринцах относятся два письма Успенского к писательнице Л. Ф. Ломовской от января 1885 года. В первом из них Успенский писал: «...вот просьба: Вы, вероятно, видите в Москве Серову, композиторшу. Играет она хорошо, а говорит плохо, мне всегда не нравился ее разговор: обратите и Вы на это ее внимание; а то после ее отъезда от нас из деревни идут у старосты какие-то о ней справки, приезжал какой-то агент и т. д., словом „болтают"... да и сама она мастерица по болтальной части, а ведь в нынешние времена за разговоры, тем паче пустые, начальство не хвалит. Вообще не может ли она сообразовываться с духом времени и позабыть, что были какие-то 60-ые годы, когда чем громче орешь, то превосходней» (Г. И. Успенский. Полное собрание сочинений. Т. 13. Л.—М., 1951, стр. 416). Во втором письме Успенский вновь говорит о том же: «Я писал Вам о Серовой не для того, чтобы увериться в ее храбрости, а потому что теперь Москва в особенном внимании правительства. Я так слышал, и всякое пустое слово может наделать много хлопот» (там же, стр. 419). Цитированные письма Успенского, проникнутые беспокойством за Серову, скрытым за налетом некоторой нарочитой иронии, показывают, что отношения между ними были сложными и неровными. В этом также убеждает единственное дошедшее до нас письмо к нему Серовой: «Простите меня, если я была несправедлива к вам (когда-то я с вами говорила о ваших последних статьях и выразила свое недовольство). Мартовская статья написана кровью и обжигает даже таких филистеров, как я. Это не литературное произведение — это живая рана, к которой чувствуешь, что одним чтением наносишь боль, как бы дотрагиваясь грубыми, жесткими руками. А уж чего тут критиковать?! Еще раз: простите меня за непониманье вас и за несправедливое к вам отношение, которое лично и в глаза вам высказала в прошлом году» (не издано; отдел рукописей ИРЛИ). В своих воспоминаниях о писателе его брат И. И. Успенский, живший тогда же в Сябринцах, пишет, что В. С. Серова «очень любила

трактовать» свои оперы, «объясняя каждый мотив, мелодию и проч., сопровождала объяснения игрой на рояле, не считаясь с временем и утомлением слушателей, и не мудрено, что после ее музыкальных лекций Глеб Иванович и другие стали избегать встреч с нею» (Государственный Литературный музей. Летописи. Кн. 4. Глеб Успенский. М., 1939, стр. 397).

Впоследствии, подводя итоги своей музыкальной деятельности в деревне, Валентина Семеновна так писала об Успенском и о жизни в Сябринцах: «Магическое для меня имя Успенского влекло меня в эту маленькую незначительную деревушку. Тут я приглядывалась к деревне и неумело знакомила ее с музыкальными произведениями русских композиторов» (В. Серова. Итоги. — «Русские ведомости», 1913, 17 августа, № 189).

[66] В. С. Серова ошибается: Валентин Александрович отнюдь «не оборвал нить своего ученичества» — вопреки его желанию остаться учеником Академии художеств, он был отчислен оттуда. Вот как это произошло. Судя по документам, хранящимся в «личном деле ученика» Серова, с сентября 1885 года по февраль 1886 года он не посещал занятия в Академии, затем перенес «тифоидную лихорадку» и, «не оправившись еще совсем от болезни», просил дать ему отпуск до первого сентября 1886 года. На заявлении Серова имеется резолюция ректора Академии П. М. Шамшина: «До совершенного выздоровления из списков учеников исключить» (не издано; ЦГИАЛ). В дальнейшем Серов не делал попыток возобновить занятия в Академии художеств.

[67] Павел Петрович Чистяков (1832—1919) — живописец, прославленный педагог, сыгравший выдающуюся роль в творческом становлении многих русских художников, в том числе Репина, Сурикова, Серова, Врубеля и др.

Об отношениях, сложившихся между Серовым и Чистяковым в период пребывания Серова в Академии художеств сохранились отрывочные сведения, зачастую из третьих рук. Однако и эти немногословные данные показывают, что Чистяков высоко ценил талант своего ученика и многого ожидал от него. Уже первое упоминание о Серове, встречающееся в переписке Чистякова, говорит об этом. Так, в письме к В. Е. Савинскому от 18 января 1884 года Чистяков сообщает: «Врубель, Серов, Бруни, Матэ, Зреляков, Саллос, Дервиз, Баруздина, Бах и Рейхард по воскресеньям у меня собираются с шести часов вечера и рисуют с натурщика <...> Врубель меня радует. <...>Серов и Бах тоже обещают много хорошего» (П. П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, стр. 141). Следующее упоминание относится к ноябрю 1886 года и уже существенно отличается от предыдущего, так как показывает весомость мнения Серова в глазах Чистякова. «Илья Ефимович Репин,— писал Чистяков тому же адресату, — просил меня показать ему <...> Ваш эскиз <...> Ему эскиз Ваш очень понравился <...> Был Серов, из Москвы приехал. Эскиз тоже очень хвалит» (там же, стр. 203). О том, что Чистяков высоко ценил Серова, свидетельствуют и современники. Так, писательница О. Д. Форш, хорошо знавшая Чистякова, приводит следующие его слова: «Да система-то моя трудновата, немногие поняли ее — Серов, Савинский да племянница Варвара Баруздина, всего» (О. Форш. Художник-муд-

рец.— В кн.: О. Форш и С. П. Яремич. Павел Петрович Чистяков. Л., 1928, стр. 59). В памяти В. М. Баруздиной сохранилось идущее, очевидно, от Чистякова свидетельство о том, как он принялся учить Серова: «Один из немногих лучших рисовальщиков школы Павла Петровича, Валентин Александрович Серов пришел к Павлу Петровичу учиться. Это было летом, на даче. Для первого урока Павел Петрович бросил перед Серовым на пол, на балконе, листок бумаги. Серову такая смешная пустая задача показалась обидной, но он начал рисовать, и при всем своем таланте и старании не смог с ней справиться. Пустая легкая задача оказалась ему не под силу, и он уразумел, что задача — не шутка, а урок самый строгий, который требует, кроме одного таланта, еще чего-то и с этим „чем-то" необходимо считаться, овладевать им, подчинить своей воле. И для Серова, богато одаренного художника, каждая задача стала уже не пустой или ничтожной, а в высшей степени интересной, которую нужно разрешить во всю мочь» (П. П. Чистяков и В. Е. Савинский. Переписка. 1883—1888 гг. Воспоминания. Редакция и комментарии И. А. Бродского и М. С. Коноплевой. М.—Л., 1939, стр. 283). В. Д. Поленов, сообщая 2 февраля 1891 года жене о своем разговоре с Чистяковым, передает его колоритное высказывание: «Вот Серов, не дали кончить, а ведь как он умел рисовать. Поднос у меня нарисовал, а другие этого не могут!» (Поленовы, стр. 593). По свидетельству И. Э. Грабаря, Серов говорил ему, что «мнение Чистякова для него дороже всего, дороже даже репинского, и он верил ему беззаветно, исполняя без рассуждения, беспрекословно каждый, даже самый парадоксальный его совет» (Грабарь, стр. 52). Авторитет Чистякова в глазах Серова оставался незыблемым на протяжении всей его жизни. Сам Серов неоднократно говорил об этом. Упоминая о годах учения в Академии художеств, Серов в письме к Чистякову от 1 октября 1894 года утверждал: «Да, единственно Ваше мнение в Академии было для меня высоко и дорого» (Серов. Переписка, стр. 274).

Широко известен карандашный портрет П. П. Чистякова, исполненный Серовым в 1881 году (ГТГ).

68 Яков Миронович Симонович (1840—1883) — врач и педагог, родственник Серова (муж родной сестры В. С. Серовой — Аделаиды Семеновны Симонович-Бергман).

Выпускник Медико-хирургической академии, Я. М. Симонович в последние годы своей жизни был заведующим тифозной палатой в Александровской больнице в Петербурге. Вместе с тем он много занимался естественными науками и педагогикой. При большой семье, материальное обеспечение которой требовало много усилий, Симонович в течение пятнадцати лет безвозмездно служил в Елизаветинской детской больнице, пользуясь репутацией «очень образованного и бескорыстного врача» (Русский биографический словарь. Т. Са—См. СПб., 1904, стлб. 478).

Симонович — автор ряда научных работ: «Краткий обзор учения об уродливостях» (М., 1863); «Наглядное обучение для детей, только что поступивших в народную школу» (Тифлис, 1870); «Теория естественного подбора и применение ее к человеку» (Тифлис, 1872); «Основы гигиены» (СПб., 1880); «Деревенская медицина» («Вестник Европы», 1884, № 6). Совместно с женой издавал в 1866—1868 годах журнал «Детский сад».

В его некрологе указывалось, что Симонович — «человек безупречный и безусловно порядочный, верно и преданно служивший в общественной и домашней жизни высокому принципу умственного и нравственного совершенствования человека» («Врачебные ведомости», СПб., 1883, № 34, стр. 4280—4281).

[69] Скульпторша — Мария Яковлевна Симонович (1864—1955), двоюродная сестра Серова по линии матери; впоследствии она вышла замуж за доктора С. К. Львова и жила в Париже. Серова связывала большая дружба со всеми членами семьи Симонович, с Марией Яковлевной особенно.

Нам не известно ни одно произведение М. Я. Симонович, но судя по сохранившимся документам это была натура весьма одаренная (см. Приложение 2, письмо 16, стр. 130). Такой тонкий и опытный провидец художественных дарований, как П. М. Третьяков, помог М. Я. Симонович совершить поездку за границу для продолжения занятий скульптурой. В письме, относящемся к 1888 году, В. С. Серова благодарит Третьякова за его помощь и сообщает: «Мне вручили 50 руб. для передачи госпоже Симонович, художнице, которую мы отправляем учиться в Париж скульптуре, так как она климата здешнего не переносит, а обладает большими способностями и средств не имеет для прожительства за границей. За пожертвованные Вами 50 руб. позвольте Вам выразить мою искреннюю благодарность, потому что я принимаю в этой девице большое участие» (не издано; отдел рукописей ГТГ). В Париже, где М. Я. Симонович жила в 1889 году, она вместе с Серовым побывала в мастерской у М. М. Антокольского. Об этом упоминается в письме Серова И. С. Остроухову от 3 октября 1889 года (см.: Серов. Переписка, стр. 216).

В 1909—1910 годах в журнале «Московский еженедельник» и газете «Речь» появлялись статьи по вопросам изобразительного искусства, подписанные «М. Симонович». Их автором была, по-видимому, Мария Яковлевна.

Симпатия, которую питал Серов к М. Я. Симонович, сказалась в том, что он неоднократно портретировал ее. Два рисунка, сделанные с нее Серовым, М. Я. Симонович в 1937 году передала в дар Третьяковской галерее, один из них относится к 1879, другой — к 1881 году. Помимо этого, сохранились еще два рисунка Серова, изображающих М. Я. Симонович: один из них датирован 1883 годом и изображает ее за роялем (ГТГ), другой был исполнен в 1885 году в Едимонове (Калининская областная картинная галерея).

В 1888 году Серов написал ее портрет, известный под названием «Девушка, освещенная солнцем». Лишь немногие современники, и в их числе П. М. Третьяков, сразу приобретший этот портрет для галереи, и И. С. Остроухов, оценили тогда все значение полотна молодого художника. На большинство же этот шедевр русского изобразительного искусства не произвел должного впечатления. Вот некоторые из тогдашних печатных отзывов. В журнале «Гусляр» говорилось о работах Серова на VIII периодической выставке картин Московского общества любителей художеств и среди них о «Девушке, освещенной солнцем»: «Из портретистов смелей всех выступает г. Серов. Во многом, и даже весьма главном, смелость эта вполне оправдывается его талантом; но она во многом же и вредит этому таланту. Так, рисунком деталей г. Серов слишком

неглижирует *, как бы считая их при портрете не особенно важными; а отсюда, идя далее, он неглижирует и формой рук, торса, через что выходит у него портрет полнолицей девушки — с короткими и сухими руками, не имеющими ни округлости, а также ни мяса, ни кости» (Сторонний зритель <Н. А. Александров>. Выставка картин К. Е. Маковского в Петербурге. Периодическая выставка в Москве в Обществе любителей художеств.— «Гусляр». М., 1889, № 1, стр. 12). Рецензент газеты «Русские ведомости» был снисходительнее к этому произведению и писал, что оно «имеет художественный интерес в том отношении, что представляет смелую попытку художника перенести на полотно все разнообразные рефлексы и тона, падающие на фигуру девушки при солнечном освещении леса; этого хроматического эффекта и добивался только художник, оставляя в стороне самую фигуру; впечатление получается только оригинальное, непривычное, но мы все-таки чувствуем, чего добивался художник» (В. Сизов. Периодическая выставка в залах Общества любителей художеств.— «Русские ведомости», 1888, 28 декабря, № 357).

В 1895 году Серов создал другой ее портрет (в литературе он носит название «Портрет М. Я. Львовой»; находится в Париже), который также принадлежит к числу шедевров его портретной живописи.

На склоне своей долгой жизни М. Я. Симонович-Львова написала воспоминания о том, как Серов работал над ее портретом 1888 года (в кн.: О. Серова. Воспоминания о моем отце. М. — Л., 1947, стр. 41, 42). Из безусловно обширной переписки художника с Марией Яковлевной уцелело единственное письмо к ней четырнадцатилетнего Серова (в кн.: Симонович-Ефимова, стр. 6, 7).

[70] Музыкантша — это Надежда Яковлевна Симонович (1866—1908) — двоюродная сестра Серова, в дальнейшем жена В. Д Дервиза. Ее портрет с ребенком на руках работы Серова (конец 80-х годов) находится в Третьяковской галерее.

Любопытное высказывание об этом портрете (он написан на железном листе) сделал писатель В. В. Розанов после посещения посмертной выставки произведений Серова в 1914 году: «Из „капитальных" мне понравилась только мадам фон-Дервиз: в тусклом платьице, тускленькая сама, без „вида и образа", она по-видимому кормит ребенка: по крайней мере ребенок не сидит, а лежит на руках (горизонтально) и личиком обращен „к маме". Явно — кормит, но это выражено только в позе, в фигурах, в положении их. Личико у матери совершенно юное, почти девичье еще; здоровье — хрупкое, и ребенок явно ее крепит, оздоровляет. Будь я женщиной, матерью и богачом, непременно заставил бы себя нарисовать „в открытую" кормящим грудью ребенка: что за ужимки, манерничанье и ложный стыд. Рисуй, где я многозначительна и где я — природа, а не эти тряпки и „комнату вокруг". Что значит комната перед ребенком и туалет возле материнства? Перестаньте, женщины, стыдиться того, что составляет вашу честь и славу. Во всяком случае прелестной фон-Дервиз — благодарность за сюжет и тему» (В. Розанов. Вал. Алекс. Серов на своей посмертной выставке.— «Новое время», 1914, 2 февраля, № 13612).

---

* пренебрегает *(от франц. négliger).*

Другой живописный портрет Н. Я. Симонович (1890) принадлежит семье В. А. Фаворского.

[71] Ольга Федоровна Трубникова (1865—1927) вышла замуж за Серова в 1889 году. Оставшись сиротой после смерти матери (умершей от туберкулеза), О. Ф. Трубникова с тринадцати лет была взята на воспитание Я. М. Симоновичем, ранее лечившим ее мать. О ранних годах жизни О. Ф. Трубниковой известно мало. Не сохранилось ни одного ее письма к Серову. Имеющиеся скудные сведения о ней рисуют образ человека большого обаяния. Художница Н. Я. Симонович-Ефимова, знавшая ее с детских лет, так отзывалась о душевных качествах этой женщины: «Доброта Ольги Федоровны была необыкновенной. Доброта бывает ведь очень различных оттенков. Часто бывает такая, которая отдает себе отчет в степени своей доброты. Ольга Федоровна совсем и никак не отмечала всего огромного количества добрых дел, которые она успевала сделать буквально для каждого, кто попадал в ее поле зрения, кто в этом нуждался, и делала это так легко, как другой и для себя не сделает. Такая доброта перерастала уже рамки личного и становилась явлением общественным» (О. Серова. Воспоминания о моем отце. М.—Л., 1947, стр. 17). В письме Н. П. Остроуховой к мужу И. С. Остроухову от 1 марта 1897 года имеются следующие характерные слова: «Вчера здесь <...> у нас была Ольга Федоровна Серова. Она мне оставила записку, в которой меня просит о какой-то бедной семье» (не издано; ЦГАЛИ). Дочь Серова сообщает следующие любопытные сведения о своей матери: «Папа находил, что мама похожа на голландку. Она и чистоту любила, действительно, как голландка <...> Мама <...> была жизнерадостной и оптимистичной по природе. Всегда надеялась на лучшее и просто, и легко, и вместе с тем энергично шла навстречу опасности, стараясь сделать все возможное, чтобы ее устранить или умерить» (О. Серова. Воспоминания о моем отце. М.—Л., 1947, стр. 14). Ольга Федоровна несла на себе большую часть семейных тягот. А семья была не маленькая: шестеро детей. Несмотря на свою чрезвычайную занятость по дому, О. Ф. Серова ннтересовалась работой мужа и была хорошо осведомлена о ней. В письме к Остроухову от 20 мая 1921 года она, отрицая существование «повторения композиции Петра II и Елизаветы Петровны», замечала: «...я бы знала об этом как-то, всегда он мне говорил <...> и в письмах писал о своих работах» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

Особо знаменательными являются слова, сказанные Серовым в письме к Ольге Федоровне 1 февраля 1911 года, то есть в год смерти, и как бы подводящие некий итог их совместной жизни: «Спасибо <...> за 22-х летнее доброе сожительство» (Серов. Переписка, стр. 182).

В 80—90-х годах Серов неоднократно писал и рисовал Ольгу Федоровну. До нашего времени сохранилось шесть исполненных маслом и шесть ее карандашных портретов работы Серова.

[72] Речь идет об Элементарной частной школе, которую в 1876 году А. С. Симонович организовала в Петербурге. В этой школе Серов преподавал в 1885 году. В одном из писем того времени он сообщал О. Ф. Трубниковой: «...взамен Владимира Дмитриевича <Дервиза> учу у вас в школе <...> То есть до чего они, эти школьники, неснос-

ны, удивительно, впрочем я теперь немного уж свыкся и они уж не так меня злят. А то, я помню, в первый день, я просто готов был некоторым надрать уши, и пребольно» (Серов. Переписка, стр. 79. Об этой школе и Серове см. также: Симонович-Ефимова, стр. 22—24).

[73] Михаил Александрович Врубель (1856—1911) был одним из немногих художников, с которыми Серова связывала длительная и большая дружба.

Хорошие товарищеские отношения между ними возникли еще в 1880 году, когда оба они стали учениками Академии художеств. И. Э. Грабарь указывает в своей монографии, что Серов и Врубель обратили друг на друга внимание чуть ли не в первый день их пребывания в стенах Академии (Грабарь, стр. 48). Об этом же упоминают С. Глаголь и И. С. Остроухов в издании «Московская городская художественная галерея П. и С. Третьяковых»: «Поступивший туда же <то есть в Академию художеств> в это время (1880 год) В. А. Серов рассказывает, что на вступительном экзамене его прямо поразил рисунок Врубеля, быть может, еще во многом и неверный, но какой-то особенно нарядный. Своеобразная манера, уже тогда немножко напоминавшая мозаику, была так интересна, что Серов сейчас же познакомился с Врубелем» (Вып. 37-38. М., стр. 156). Однако, как вспоминает сестра Врубеля, сошлись они позднее (Врубель, стр. 194). Очевидно, это произошло после того, как оба в 1882 году стали учениками мастерской П. П. Чистякова. К апрелю 1883 года их отношения приняли прочный дружеский характер; в письме к сестре Врубель сообщал: «Очень мне хотелось бы за лето заработать столько, чтобы на зиму эмансипироваться и жить в комнатке на Васильевском, хоть бы вместе с Серовым. Мы очень сошлись. Дороги наши одинаковые, и взгляды как-то вырабатываются параллельно» (там же, стр. 61). Каждая встреча друг с другом приносила им радость, и они ее ждали. Сообщая родителям новости о своей жизни, Врубель писал им 11 июня 1883 года: «Недели через полторы приедет в Мартышкино Репин (5 верст от нас) и с ним Серов» (там же, стр. 93).

В Академии Серов и Врубель, а также В. Д. Дервиз, который к ним присоединился, жили вместе: по субботам навещали семью Симонович, в которой, по словам Врубеля, был «богатейший запас симпатичных лиц» (из письма сестре от января 1884 г.— Там же, стр. 66); рисовали на дому у Чистякова, а потом у Репина; работали, наконец, в своей мастерской, где задерживались иной раз до поздней ночи. В письме к сестре, написанном осенью 1883 года, Врубель высказал такое мнение о благотворности дружбы для него с Серовым и Дервизом: «Узнав, что я нанимаю мастерскую, двое приятелей Серов и Дервиз пристали присоединиться к ним писать натурщицу в обстановке renaissance <...> акварелью. Моя мастерская, а их натура. Я принял предложение <...> Занялись мы акварелью (листы и листы про наши совместные занятия, дележ наблюдениями, но я просто разучился писать) <...> задетый за живое соревнованием с достойными соперниками (мы трое единственные понимающие серьезную акварель в Академии), — я прильнул, если можно так выразиться, к работе» (там же, стр. 65).

Упоминаемое Врубелем «соревнование» отнюдь не исключало товарищеской помощи друг другу в затруднительных случаях. Так, когда Врубель не мог найти натурщика

для готовившейся им картины «Гамлет и Офелия», Серов, несмотря на то что у него у самого была страдная предэкзаменационная пора, пришел на помощь товарищу. «Сегодня вечером у меня с Серовым,— сообщал Врубель сестре в январе 1884 года,— было серьезное совещание, как наладить это дело. Он берется позировать каждый день по полтора часа» (там же, стр. 66). Сохранился эскиз этой картины, для которого позировал Серов.

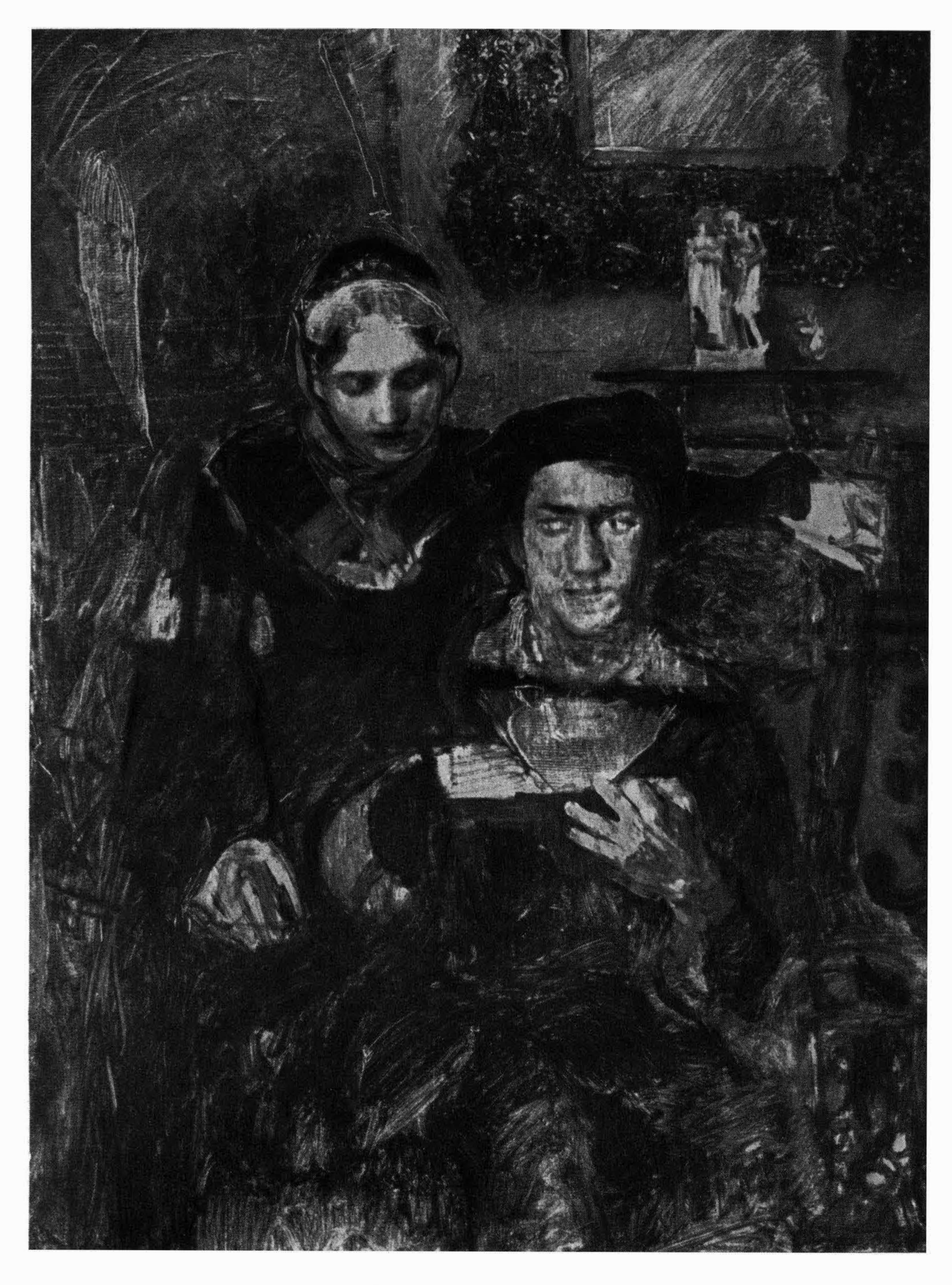
Вскоре совместная академическая жизнь Серова и Врубеля расстроилась, так как летом 1884 года Врубель по приглашению А. В. Прахова уехал в Киев расписывать Кирилловскую церковь.

В конце сентября — начале октября 1885 года Серов и Врубель встретились в Одессе. Со слов Серова И. Э. Грабарь писал в монографии: «Они проводили много времени вместе и подружились здесь еще больше, чем в Петербурге» (Грабарь, стр. 68). Н. А. Прахову, близко знавшему Врубеля, довелось разговаривать с ним о тогдашнем пребывании в Одессе. «Мы, — вспоминал Врубель, — жили с Серовым вместе, видались каждый день, дружили с давних пор <...> Одесская жизнь нам обоим не понравилась. Коммерческие интересы поглощали все внимание местного общества, а нам хотелось жить там, где выше их стоят художественные интересы» (Н. А. Прахов. Страницы прошлого. Киев, 1958, стр. 164). По-видимому, жизнь в Одессе была для Серова весьма тягостной, так как много лет спустя его мать, сообщая, что она лечится там на лимане, прибавляла: «в ненавистной для Тоши Одессе» (из письма В. С. Серовой к А. С. Симонович от 14 апреля 1897 г.— Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва). В свою очередь, Серов, рассказывая об одесском периоде жизни Врубеля, отмечал: «Врубель снова был одержим Демоном» (Московская городская художественная галерея П. и С. Третьяковых. Текст И. С. Остроухова и Сергея Глаголя. Под общей редакцией И. С. Остроухова. Вып. 37-38. М., стр. 158).

В 1889 году Серов помог Врубелю перебраться в Москву и познакомил его с С. И. Мамонтовым, в доме которого Врубель вскоре стал своим человеком. Встреча с Мамонтовым ознаменовала большой и важный этап в творческой биографии Врубеля.

Дружеское внимание Серова к Врубелю с особой силой проявилось во время болезни последнего. Зная тяжелое материальное положение своего товарища, Серов хлопотал в 1907—1908 годах о приобретении Третьяковской галереей произведений Врубеля «Пан» и «Демон». Вместе с В. В. Матэ Серов обратился 28 апреля 1908 года в Академию художеств с просьбой о пособии Врубелю (не издано; ЦГИАЛ). Большое участие Серов принимал в устройстве посмертной выставки произведений Врубеля (но она не была открыта).

[74] Владимир Дмитриевич фон Дервиз (1859—1937) — один из ближайших друзей Серова еще с академической скамьи. В 1880 году одновременно с Серовым он поступил в Академию художеств, уже успев завершить к тому времени курс Училища правоведения. Как и Серов, он не окончил Академию и вышел из нее в 1885 году. После этого Дервиз недолго служил в сенате. Женившись на двоюродной сестре Серова — Надежде Яковлевне Симонович и поселившись в купленном им имении Домотканове, Тверской губернии, он стал заниматься сельским хозяйством.



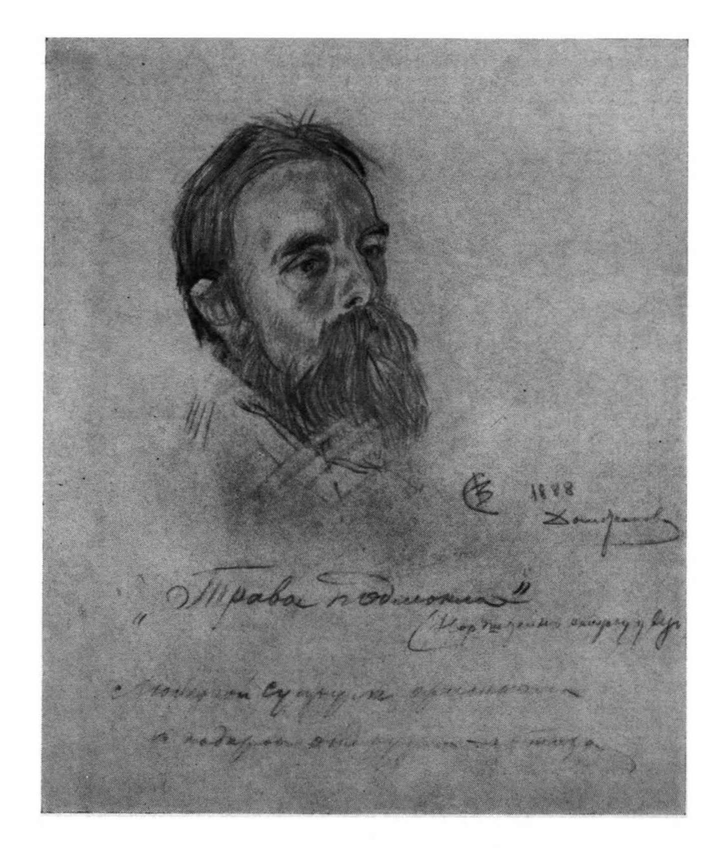
ОФЕЛИЯ И ГАМЛЕТ. Эскиз маслом М. А. Врубеля. 1884.
Для Офелии позировала М. Я. Симонович, для Гамлета — В. А. Серов.



В. А. СЕРОВ. Рисунок М. А. Врубеля. Вторая половина 1880-х гг.



Н. Я. ДЕРВИЗ. Масло. 1890.



В. Д. ДЕРВИЗ. Рисунок. 1888.

«ДОМОТКАНОВСКИЕ НРАВЫ». Рисунок. 1888.

Вверху слева направо: неизвестная, А. С. Симонович. Внизу слева направо: Н. Я. Дервиз, В. А. Серов и снова Н. Я. Дервиз, кормящая грудью ребенка.



«ВОЛЬДЕМАРОВО ПУЧЕГЛАЗИЕ, ИЛИ СЦЕНА В ДОМОТКАНОВЕ». Рисунок-шарж. 1888.

Слева направо: В. Д. Дервиз, Н. Я. Дервиз, В. А. Серов.

Двери просторного дома Дервизов всегда были широко открыты для многочисленных родственников, друзей и знакомых. Серов любил бывать в Домотканове, в котором плодотворно работалось. В одно из своих посещений Домотканова Серов приехал вместе с И. И. Левитаном, которому так понравились живописные окрестности этого имения и радушие хозяев, что он намеревался провести там лето 1900 года. «...Я себе приискал уже усадьбу в Тверской губернии у Дервиза», — сообщал он А. П. Ланговому 13 апреля 1900 года (И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1956, стр. 117). Но этим планам не суждено было осуществиться: через три месяца Левитан скончался.

Энергичный Дервиз, человек передовых взглядов, окунувшись в сельскую жизнь, принял активное участие в земской деятельности. Уже на третий год жизни в Домотканове, в 1889 году, за Дервизом был учрежден негласный полицейский надзор. Особенно трудно ему пришлось, когда Александр III на тексте доклада об избрании в некоторых уездах Тверской губернии в училищные советы «неблагонадежных лиц» (имелись в виду Дервиз и его единомышленники) написал: «Прекратить это безобразие» (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «О дворянине Владимире Дмитриевиче фон Дервиз», III эксп., 1893 г., № 1012, л. 3об.). После этого, хотя Дервиза и выбирали в члены Тверского уездного училищного совета, его в этой должности не утверждали (в 1895 году). Так же поступили с ним, когда его избрали в председатели Тверской уездной земской управы (в 1897 году). И все же в 90-х годах он занимал некоторые выборные должности: гласный Тверского уезда земского собрания, почетный мировой судья Тверского и Корчевского уездов. Особенно активным земцем Дервиз зарекомендовал себя с 1900 года, когда стал председателем Тверской губернской земской управы. Деятельность возглавляемой им управы вызывала недовольство царской администрации. В одном из обличительных изданий того времени говорилось: «Тверь издавна славилась прогрессивностью своих учреждений самоуправления, унаследовавших традиции деятелей эпохи освобождения крестьян. Состав же ее губернского собрания отличался исключительным обилием умственных и интеллигентных сил, вследствие чего и к высказываемым ими мнениям прислушивались с равным вниманием в чиновничьих и земских сферах России. По той же причине решено было на будирующей Твери показать силу верховной власти, уязвленной в самолюбии <...> И за все десятилетие, отделявшее Тверь от революционной эры, она продолжала привлекать к себе подозрительное и злобное внимание Петербурга, не стеснявшегося именем царя громить ее самоуправление, ссылать ни в чем не обвинявшихся лиц, назначать в управы своих чиновников, а губернаторами сажать самых ярых реакционеров и на все готовых невежд» (<В. П. Обнинский>. Последний самодержец. Очерк жизни и царствования императора России Николая II-го. Берлин, 1912, стр. 48—50).

В 1903 году в бытность Дервиза председателем Тверской губернской земской управы там была составлена записка о необходимости подготовить положения и меры, которые были бы направлены «к изменению существующих порядков в целях улучшения быта сельского населения и условий сельского хозяйства». На страницах журнала «Былое» рассказывалось о том, как в министерстве внутренних дел метали громы и молнии, когда получили эту записку («Былое», 1907, № 8, стр. 250). Конфликты

Тверской губернской управы с местными и столичными властями получили огласку, и сведения о них просочились в печать. Вот, например, какое отражение это получило в одной московской газете:

«Тверская губерния!

„Гнездо".

„Рассадник".

Про которую в Петербурге говорили:

— Не губерния, а адресный стол! Только адресов от нее и жди! И что ни адрес, то один другого неприличнее!

Сановники, приезжая в Москву, в „Дрездене" <известная московская гостиница> останавливаться избегали:

— Из окон каланча Тверской части видна. Напоминает! Все, что „тверское", видеть противно-с!» (В. Дорошевич. Н. П. Шубинской.— «Русское слово», 1907, 7 ноября, № 256).

Царские чиновники постарались положить конец общественной деятельности Дервиза. Из Тверского жандармского управления в Департамент полиции в Петербурге в то время часто приходили донесения об «известном по своей политической неблагонадежности» Дервизе (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «О враче Г. И. Рабиновиче», ф. 102, особый отдел, 1903 г., № 2001). И в ряде других дел Департамента полиции накопились материалы о Дервизе. Вот что говорилось, например, в одном из донесений начальника Тверского жандармского управления, датированном 28 июля 1903 года: «Еще до вступления фон Дервиза в должность председателя губернской земской управы в последней было несколько политически неблагонадежных лиц в страховом и статистическом отделах; с назначением же Дервиза число их сразу значительно возросло, и в настоящее время вся губернская управа, во главе с фон Дервизом, представляет из себя не что иное, как тайное сообщество, именующее себя „Тверским комитетом"; в помещении управы составляются и печатаются на пишущих машинах прокламации и отчеты о деятельности названного комитета. Все более и более усиливающийся наплыв поднадзорных в Твери объясняется тем, что им в губернской управе Дервиз, немедленно по прибытии, дает под предлогом занятий достаточные средства для безбедного существования, что поднадзорные не скрывают, а совершенно откровенно говорят, когда их спрашивают, почему ими Тверь избирается как место жительства. Всем благонамеренным людям доступ в управу безусловно закрыт, и таковые на службу не принимаются; для получения в управе должности или занятий необходима личная рекомендация кого-либо из членов „Тверского комитета" или обязательное нахождение под надзором полиции и привлечение к дознаниям политического характера. Городская полиция не рискует обращаться в губернскую управу ни за какими справками и даже г. губернатор на мою просьбу, обращенную к полицмейстеру, относительно доставления списка служащих в управе заявил мне, что таковой получить невозможно, потому что не только полицмейстеру, но и ему самому председатель фон Дервиз списка не даст. Последнее служит достаточной иллюстрацией положения дела» (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «Преступная пропаганда среди рабочих и распространение среди них

преступных воззваний», особый отдел, 1898 г., 5 ч., 39, лит. Г, 11об. — 12). Вся эта слежка за Дервизом не замедлила сказаться: когда в 1903 году он вновь был избран председателем Тверской губернской земской управы, то не был утвержден в этой должности и, как говорится в его формулярном списке, «оставил службу 25 февраля 1904 года» (Н. Павлов. Русские художники в нашем крае. Калинин, 1959, стр. 46). В том же году Дервизу было запрещено проживать в Тверской губернии «ввиду вредного его влияния на ход земского управления» (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «О дворянине Владимире Дмитриевиче фон Дервиз», II эксп., 1893 г., № 1012; Н. Я. Симонович-Ефимова ошибочно утверждает, что это было в 1905 году.— Симонович-Ефимова, стр. 76).

В революционный 1905 год Дервиз снова стал председателем губернской земской управы. Реакционные элементы, попустительствуемые властями, предприняли попытки рассчитаться с представителями либерального движения в губернии. Одно из собраний членов тверского земства закончилось их избиением. «У самого выхода,— сообщала газета „Русские ведомости" (1905, 21 октября, № 276),— стояли с одной стороны полицейский пристав, а с другой — черносотенцы с поленьями. Избивали камнями, поленьями, топтали свалившихся ногами и т. д. Войска и полиция не только не препятствовали избиению, но, наоборот, поощряли к нему черносотенцев криками: „Бей их!", а отдельные полицейские и солдаты сами принимали участие в избиении». Несмотря на террор реакционеров, Дервиз не отстранился от своих общественных обязанностей. В те тревожные дни в «Русских ведомостях» (1905, 30 октября, № 285) он напечатал письмо в редакцию о пострадавших в Твери от черносотенцев. В 1906 году он снова выступил на страницах печати с письмом, в котором протестовал против существенного «ограничения публичности и гласности» губернского земского собрания, проводившегося царской администрацией, и указывал, что вопрос об участии «полиции в известном погроме земской управы 17 октября еще не обследован в судебном порядке» («Вечерний звон», 1906, 20 января, № 20; «Русские ведомости», 1906, 20 января, № 19). Спустя несколько лет Дервиз, очевидно, отошел от земской деятельности, так как его имя в 1911 году встречается в списке лиц, баллотировавшихся в мировые судьи столицы («Петербургская газета», 1911, 13 марта, № 70).

Известны портреты Дервиза работы Серова 1890 года (принадлежит семье В. А. Фаворского) и 1899 года («Аллея в Домотканове», ГТГ).

Несмотря на то что Серова и Дервиза связывала большая многолетняя дружба, ни одного письма из их переписки не сохранилось.

В 1934 году в журнале «Искусство» (№ 6) были напечатаны воспоминания Дервиза о Серове.

[75] Мария Арсеньевна Быкова (1841—1907), урожденная Богданова,— близкая приятельница Серовой.

Жизнь Быковой, по ее собственным словам, служила «одним из очень ярких доказательств того, как при нашем бюрократически полицейском режиме глохнут хорошие начинания и гибнут силы, не находя себе применения в общественной деятельности» (М. А. Быкова. Мартиролог одной частной жизни. — «Русское богатство», 1905,

№ 11-12, стр. 285). Пятнадцатилетней девушкой она задалась целью получить университетское образование, однако в зачислении в университет ей было отказано. Ничего не вышло также и с другими высшими учебными заведениями. Все же четыре года Быкова в них неофициально прозанималась. В двадцать лет Быкова решила посвятить себя педагогической деятельности. Но «принадлежность к кружку Чернышевского (1862 год) и уроки в Василеостровской воскресной школе Резера» поставили ее под подозрение полиции. Царские власти привлекали ее «к дознанию по делу о пропаганде в империи» (процесс 193-х). В 1876 году она была «освобождена от взыскания по недостаточности улик» (Деятели революционного движения в России. Био-библиографический словарь. Составлен А. А. Шиловым и М. Г. Карнауховой. Т. 2, вып. 1. Семидесятые годы. М., 1929, стлб. 162). «Четверть столетия ее систематически преследовали, закрывали ее школы, изгоняли из учебных заведений, где она преподавала»,— писала Серова (В. С. Серова. Великая душа. Памяти М. А. Быковой. — «Русские ведомости», 1907, 6 марта, № 52). По словам самой Быковой, ей пришлось десять раз менять место работы. Как указывала Валентина Семеновна, педагогические воззрения и деятельность Быковой значительно опережали тогдашнюю жизнь. Быкова, например, стремилась «завести *свободные* школы с совместным обучением мальчиков и девочек; с летними физическими работами; с образовательными экскурсиями; с самодеятельным участием ребят в будничной ежедневной работе и пр. и пр.» (там же). Однако в конце концов в 1870 году деятельность Быковой, отличавшейся, как указывается в документах Департамента полиции, «крайне нигилистическим образом мыслей», на ниве просвещения по настоянию Смоленского жандармского управления была запрещена царскими властями (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «О недопущении к народному образованию учителей, удаленных от этой должности по своему вредному направлению», III эксп., 1870 г., № 15, л. 12). Тогда Быкова поселилась около Сочи (проживание в Петербурге и Москве ей было запрещено) и организовала земледельческую артель.

Серова неоднократно посещала Быкову и жила там. Вот что она писала своей сестре А. С. Симонович 28 июня 1883 года о жизни Быковой: «Она отдана под надзор *явный*. Если ты читала о положении поднадзорных, то поймешь, что ее душат и теснят как „первую жертву". До сих пор на Кавказе не было *„явных"* в нашем округе. На ней практикуются „крылья подрезать". Она страдает ужасно, ее оставляют без всяких средств, не позволяют даже заниматься земледелием» (не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва).

И все же, как писала впоследствии Серова о Быковой, «вдали от людей, почти в ссылке, она изумляла всех друзей и знакомых тем, что чутьем угадывала общественное движение, зорко следила за всем ходом событий, неустанно читала, переживая вдали с живейшим участием все происходящее „за горами, за морями"» (В. Серова. Великая душа. Памяти М. А. Быковой. — «Русские ведомости», 1907, 6 марта, № 52). В. В. Стасов, знавший Быкову, так отзывался о ней в письме от 25 мая 1895 года к С. В. Медведевой: «...очень живо вспомнил и Марью Арсеньевну, которую я всегда так любил и уважал <...> И очень всегда жаль, что ей так никак и не привелось выступить на публичную общественную деятельность, как она имела всегда на то все

данные и все права по натуре своей» (В. В. Стасов. Письма к родным. Т. 3, ч. 1. М., 1962, стр. 28).

Лучшей характеристикой Быковой служат слова из ее статьи «Мартиролог одной частной жизни», которая была напечатана в дни первой русской революции: «Теперь мне уже 64 года. Силы быстро убывают. Оглядываясь на всю прошлую жизнь и подводя итоги, невольно ужасаешься той массы энергии, которая была затрачена, и тем незначительным результатам, которые удалось получить. Все способности, энергия и любовь к делу разбивались о стену тех препятствий, которые воздвигало на моем пути наше полицейское правительство <...> Нельзя жить и работать при таких условиях, надо сделать все возможное, чтобы изменить их, — вот глубокое сознание, выработанное во мне горьким жизненным опытом. Надо, чтобы людям дышалось легче, чтобы они находили применение своим силам, не заботясь о том, что думает о них какой-нибудь полицейский чин. Работы много в нашем отечестве, оно во всем отстало от других образованных народов — дайте же простор честным работникам!» («Русское богатство», 1905, № 11-12, стр. 285).

[76] Две зарисовки Валентины Семеновны, исполненные Серовым в начале 1880-х годов ГТГ и ГРМ), возможно, были как-то связаны с тем ее уничтоженным портретом маслом, о котором она говорит в своих воспоминаниях.

[77] Андрей Васильевич Каменский — коммерсант, владелец мызы Лядно, издатель «Библиотеки дешевой и общедоступной», приятель и родственник Г. И. Успенского.

[78] Николай Константинович Михайловский (1842—1904) — публицист, идеолог либерального народничества, сотрудник журнала «Отечественные записки» (с 1868 года), редактор журнала «Русское богатство» (с 1892 года). В своих статьях Михайловский активно выступал против теории «чистого искусства».

[79] Жена А. В. Каменского — Леонтина Карловна, урожденная Чермак.

[80] Яков Иванович Угланов — крестьянин в Сябринцах.

[81] Григорий Захарович Елисеев (1821—1891) до 1854 года был профессором Казанской духовной академии, затем три года служил в Сибири. В 1858 году Елисеев переехал в Петербург и стал сотрудничать в журнале «Современник», в котором с 1861 года вел отдел «Внутреннее обозрение», а после смерти Добролюбова и ареста Чернышевского стал одним из редакторов журнала. С 1868 года Елисеев наряду с Некрасовым и Салтыковым — редактор «Отечественных записок». П. Л. Лавров считал, что Елисеев «скромный, но упорный боец», сыгравший «крупную роль <...>в битве за правду шестидесятых и семидесятых годов» (М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. М., 1957, стр. 205). Вскоре после смерти Елисеева Н. К. Михайловский решил выпустить двухтомник его публицистических работ. В 1894 году первый том сочинений Елисеева был отпечатан и готов к выпуску в свет, но московский цензурный комитет задержал его, а постановлением комитета министров книга была запрещена и тираж ее уничтожен путем «сожжения при Сущевском полицейском доме» (см.: Л. М. Добровольский. Запрещенная книга в России. 1825—1904. Архивно-библиографические разыскания. М., 1962, стр. 197, 198).

[82] В 1891—1892 годах В. С. Серова принимала самое деятельное участие в помощи голодающим (подробнее см. в очерке о ней, стр. 28—34, 37). Свою лепту в изыскание средств для оказания помощи голодающим внес и Серов (см. Приложение 2, письмо 28, стр. 134, и прим. 131, стр. 255—258).

[83] В своем очерке «Венера Милосская» Г. И. Успенский так говорил о том огромном впечатлении, которое на него произвела эта статуя:

«Отчего эта статуя ме<ня> потрясла. Я не знал, но я ежесекундно, ни днем ни ночью, не мог отрешиться от той бескон<ечной> мысли нового, важного, бесконечно великого, что я получил нежданно, что обязан был понимать и не мог понять. Но это — было огромно... Что в ней такого? Отчего она так ужасно меня *обогатила* чем-то, так проняла меня, выпрямила так, что хрустнули кости и стало велико и <...>

И не понимал...Я не знал, не мог определить, сказать — что тут хорошего и великого. И если <бы> меня спро<сили> — не м<ог> отв<етить>, кроме чего-нибудь общего: „Да, замечательно, чудно! удивительно. Вот где красота!“ и т. д.

Но нет — она вовсе не красива; мало того, она калека — безрукая... А, между тем, я теперь знал, что выше и лучше этой безрукой калеки — ничего нет в мире и не было никогда.

А в чем тут дело — опять-таки мне было неизвестно. Разгов<аривали> как ее закрывали во вр<емя> Коммуны. Я пришел в ужас...

— Что бы тогда сталось со светом?..» (Г. И. Успенский. Венера Милосская. <Из деревенского дневника>. <Воспоминания несчастливого человека>.— Г. И. Успенский. Полное собрание сочинений. Т. 10, кн. 1. М., 1953, стр. 469, 470).

[84] И. И. Успенский, брат писателя, явно ошибочно утверждает в воспоминаниях, что Серов и Г. И. Успенский знакомы не были (Государственный Литературный музей. Глеб Успенский. Летописи, кн. 4. М., 1939, стр. 402). В одной из статей о Серове, появившейся в столетнюю годовщину со дня его рождения, говорится, что во время пребывания в Сябринцах Валентин Александрович задумал написать портрет Г. И. Успенского, но помешали «разъезды художника и болезнь писателя» (Е. Литовченко. Он жил вблизи Чудова. — «Новгородская правда», 1965, 20 января, № 14. Это сообщение требует, однако, документального подтверждения).

[85] Домотканово — имение в Тверской губернии, в шестнадцати верстах от Твери, приобретенное В. Д. Дервизом в 1886 году. Дочь Серова, Ольга Валентиновна, в своих воспоминаниях писала впоследствии, что В. Д. Дервиз купил «это имение, отчасти отвечая духу времени, желая участвовать в работе земства и культурной работе с крестьянами, а отчасти потому, что как художника-пейзажиста его влекла деревня. Остановить свой выбор именно на Домотканове посоветовал ему Серов, который, побывав там, сразу пленился окружающим пейзажем» (О. Серова. Воспоминания о моем отце. М.—Л., 1947, стр. 38).

Серов часто бывал в Домотканове, где неизменно много писал и рисовал; наезды в Домотканово были весьма плодотворными в творческой биографии Серова. Здесь Серов исполнил более тридцати произведений, среди которых такие замечательные полотна, как «Девушка, освещенная солнцем», «Пруд», «Октябрь», «Портрет М. Я. Льво-

вой», «Баба в телеге», «Баба с лошадью», «Стригуны на водопое», «Масленичное гулянье» и др.

[86] «Когда слетел к нам чудный май...» — романс Р. Шумана на слова Г. Гейне.

[87] Современники не раз отмечали большое актерское дарование Серова, который нередко в детские и юношеские годы принимал участие в домашних спектаклях Мамонтовых (см.: В. С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. Изд. 2. М., 1951). С. С. Мамонтов уделил этой теме две статьи (В. А. Серов, как актер. — «Рампа и жизнь», 1914, № 8, 23 февраля, стр. 8, и В. А. Серов на подмостках.— «Русское слово», 1914, 20 февраля, № 42).

Представление пьесы А. Н. Островского «Бедность не порок» с участием Валентина Александровича, о котором вспоминает В. С. Серова, состоялось 6 августа 1890 года в Домотканове. Показателем того, как полиция внимательно следила не только за В. Д. Дервизом, но и за его близкими и знакомыми, может служить донесение начальника Тверского жандармского управления, поводом для которого послужило устройство именно этого любительского спектакля: «Состоящий под негласным наблюдением полиции землевладелец Тверского уезда Владимир Дмитриевич фон-Дервиз, известный своими непрерывными сношениями с лицами поднадзорными, в последнее время обращает особенное внимание очевидным стремлением его к группированию около себя лиц вообще неблагонадежных. Оказывая им широкое гостеприимство в своем имении, он, видимо, старается различными способами доставить им возможность к наибольшему между собой единению. 6 августа <1890 г.> он устроил в своей усадьбе спектакль, которому конечно предшествовало и несколько репетиций, давших возможность всем участвовавшим лицам чаще видеться. Поставлена была пьеса „Бедность не порок“; действующим персоналом, кроме самого фон-Дервиза, были его родственницы: Серова и Симонович <...> кроме того, человек двадцать крестьян из соседних селений» (не издано: ЦГАОР, дело Департамента полиции «По сообщениям начальника Тверского губернского жандармского управления». III эксп., 1888 г., № 235, л. 136—136 об.).

[88] Николай Павлович Литвинов (1846—?) — врач-психиатр, заведующий Бурашевской психиатрической колонией в Тверской губернии с 1881 по 1895 год.

Еще будучи студентом Медико-хирургической академии в Петербурге, «принимал участие в студенческих волнениях и 14 марта 1869 года был арестован» (Деятели революционного движения в России. Био-библиографический словарь. Составлен А. А. Шиловым и М. Г. Карнауховой. Т. 1, ч. 2. Шестидесятые годы. М., 1928, стлб. 215. — Здесь Литвинов ошибочно назван Михаилом). Из-за политической неблагонадежности в 1895 году он был уволен из Бурашевской колонии. Пресса Москвы и Петербурга подняла в связи с этим целую бурю, став на его сторону. Особенно возмущались «Русские ведомости», поместившие не одну статью в его защиту (см. «Русские ведомости», 1895, № 177, 183, 192; «Московские ведомости», № 175; «Новое время», № 6937; «Врач», № 26). В своем обширном «Письме к редактору „Русских ведомостей“» Н. П. Литвинов подробно изложил обстоятельства увольнения, заявив, что они были «чужды интересам земства» («Русские ведомости», 1895, 14 июля, № 192). В 1904 году министр внутренних

дел воспретил Литвинову «жительствовать» в Тверской губернии, и Литвинов переселился в Смоленск (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «О Тверском земстве», особый отдел, 1903 г., № 141, т. 2, л. 1).

[89] Серова упоминает о болезни сына (воспаление предстательной железы) в феврале — марте 1887 года.

[90] Алексей Евгеньевич Львов (1850—?) — князь, гофмейстер, юрист. В 1874—1892 годах Львов служил в министерстве юстиции, с 1892 года — секретарь Московского художественного общества, с 1894 — инспектор Училища живописи, ваяния н зодчества, с 1896 — его директор.

По словам двоюродной сестры Валентина Александровича Н. Я. Симонович-Ефимовой, Львов «очень любил Серова. Не только ценил, но любил искренно» (Симонович-Ефимова, стр. 105). Это отчасти видно из появившегося в печати отклика Львова на смерть художника. И хотя Серов более двух лет как ушел из Училища, Львов говорил: «Смерть Серова — удар не только для Училища, но и для всего художественного мира. Каков покойный художник был как преподаватель? Мне всегда казалось, что преподавание было ему не по душе. От преподавательской деятельности он как-то сторонился. Прошло целых четыре года убеждений и уговоров, пока, наконец, он согласился с моим предложением войти в Училище преподавателем. Но, взявшись за дело, он относился к нему с редкой горячностью. Я не буду говорить о нем как о художнике. Мне кажется, теперь не время входить в оценку его творчества. Говорить, что это был большой, крупный художник, обладавший сильным, красочным мазком, вряд ли нужно» («Раннее утро», 1911, 23 ноября, № 269).

Серов, как можно судить по воспоминаниям С. Д. Милорадовича, недолюбливал Львова и был недоволен им как директором (не издано; ЦГАЛИ).

[91] В начале октября 1903 года Серов тяжело заболел. В течение полутора месяцев врачи не могли поставить правильный диагноз, и Серов потерял всякую надежду на выздоровление. Физические страдания художника усугублялись моральными: его многочисленная семья не имела средств к существованию (см. дневниковую запись В. В. Переплетчикова от 29 ноября 1903 года.— Не издано; ЦГАЛИ).

25 ноября 1903 года Серову сделали операцию, и, как указывает в своих неизданных воспоминаниях А. П. Лангавой, обнаружилось, что у Серова была перфорация желудка. Болезнь Серова вызвала тревогу у современников, о чем дает представление заметка, появившаяся в газете «Новости дня», где говорилось: «Единственное, что утешало больного в его тяжелом положении,— это сочувственное внимание к нему, проявлявшееся в письмах и телеграммах со всей России. Многие профессора Академии художеств и ученики Академии в коллективной телеграмме пожелали Серову скорейшего выздоровления. Ввиду того что дальше медлить было нельзя, товарищи <хирурга> Ф. И. Березкина склонили его решиться на операцию <...> она имела очень благополучный исход, подающий надежду на скорое выздоровление больного. В течение всего дня вчера буквально осаждала лечебницу князя Чегодаева масса лиц, интересующихся состоянием здоровья нашего выдающегося художника» (К болезни В. А. Серова. — «Новости дня», 1903, 26 ноября, № 7352; сообщение о благополучном исходе опе-

рации опубликовала также газета «Курьер», 1903, 27 ноября, № 269. На следующий день — 28 ноября — эта же газета уведомила, что «врачи находят течение болезни благополучным»). Лишь в середине января 1904 года врачи разрешили Серову покинуть больницу.

[92] Указание Валентины Семеновны на поездку Серова в Лондон позволяет датировать эту встречу с сыном 1911 годом.

В Финляндии, в Ино, близ Териок, у Серова была дача, построенная по его собственному плану.

[93] Серов собирался поехать на Кавказ осенью 1911 года вместе с В. В. Матэ (О. Серова. Воспоминания о моем отце. М. — Л., 1947, стр. 71).

По-видимому, в начале осени 1911 года, когда Валентина Семеновна встретила сына, он уже был серьезно болен. В письме к М. С. Цетлин от 29 сентября 1911 года Валентин Александрович признавался: «Когда я здоров совершенно, то я охотно готов расстаться с жизнью, так сказать, но как только нездоров, то совершенно даже наоборот. Весь этот месяц болел и кис, теперь ничего, оправился и опять принялся за писание портретов кабинетного размера» (не издано; в собрании М. С. Цетлин, Нью-Йорк). Через три недели Серов скончался.

[94] Очевидно, Валентина Семеновна привела слова своего сына, сказанные им в связи со смертью Сергея Сергеевича Боткина, умершего на полтора года ранее Серова.

С. С. Боткин (1859—1910) — врач, профессор Военно-медицинской академии, был известен как тонкий любитель искусства и коллекционер. За заслуги на этом поприще Академия художеств избрала его в 1905 году в действительные члены. Будучи женат на А. П. Третьяковой, Боткин, по словам Д. В. Философова, «разделял с нею ее заботы о галерее» (Д. В. Философов. Старое и новое. Сборник статей по вопросам искусства и литературы. М., 1912, стр. 299). Боткин был близко связан с членами «Мира искусства» и особенно дружен с Серовым.

[95] Федор Тимофеевич Стелловский (1826—1875) — музыкальный издатель в Петербурге.

[96] Митрофан Евстафьевич Славинский (1833—1915) — композитор, педагог. В последние годы, как указывалось в его некрологе, вел «в основном музыкально-этнографическую и музыкально-научную работу» («Музыка», 1915, 26 декабря, № 238, стр. 599).

В 60—70-х годах Славинский, живя в Петербурге, был близок с Г. З. Елисеевым, В. Ф. Коршем, Ц. А. Кюи, Г. А. Ларошем, А. Н. Майковым, Н. К. Михайловским, В. Ф. Одоевским, Г. И. Успенским, но особенно дружил с А. Н. Серовым. С его смертью, говорил Славинский, «для меня прекратилось весьма много существенного, чем так полно и горячо жила моя душа» (Ник. Ф<индейзен>. М. Е. Славинский (из его воспоминаний, его гармонические экстракты произведений великих мастеров). Окончание. — «Русская музыкальная газета», 1912, № 27-28, 1—8 июля, стр. 562). Перу Славинского принадлежит сообщение «Последние три часа жизни А. Н. Серова»,

напечатанное вскоре после кончины композитора в петербургской газете «Голос» (см. следующее примечание).

[97] Вот что рассказал М. Е. Славинский об этой последней встрече с А. Н. Серовым: «После обеда, в 4 часа, Александр Николаевич сидел на диване, очень спокойно разговаривал с Валентиною Семеновной о сыне; о m-me Виардо (дочери Полины Виардо-Гарсиа); с восторгом припоминал, как эта певица исполняет музыку Глюка и баллады Ф. Шуберта; как о музыкантше говорил, что „таких *серьезных* артистов в *полном* смысле — очень мало"; удивлялся между прочим замечательной „нервичности" г-жи Виардо: „*таким* нервным может быть только глубокий артист".

Потом Александр Николаевич шутил с сыном, рассказывал ему разные курьезные анекдоты. В $4^{1}/_{2}$ часа Валентина Семеновна вышла в соседнюю комнату пить чай; я тоже взял оттуда свой стакан и воротился к Александру Николаевичу, сел у окна, где лежало большое собрание (почти всех) сочинений Р. Шумана, между которыми попала случайно увертюра к оратории Мендельсона „Paulus". Я отобрал неизвестные мне вещи Шумана и положил эту увертюру наверх. Александр Николаевич ходил по комнате, подошел ко мне, увидал ее: „Вы и это берете с собою? .. А кстати, посмотрите, как Науманн ловко подметил причину монотонности музыки Мендельсона; он основывает ее на однообразии ритма; как удачно он сгруппировал около тридцати тем из его разных сочинений, где господствующий ритм у Мендельсона — все один и тот же". Взявши книгу Науманна, Александр Николаевич опять подошел ко мне, открыл упомянутые примеры, стр. 471, и стоя пропел один из них, из „Athalia" <...> указал на другие два из „Paulus" и „Walpurgischnacht", перевернул три листа, указал на пример на стр. 476... Но тут лицо его внезапно вытянулось с какою-то необыкновенною улыбкой; за этим быстро исказилось и так же быстро приняло свое обыкновенное выражение; глаза были закрыты; ноги подкосились; он медленно, дугою, опустился на землю; я не успел поддержать и не мог поднять... Валентина Семеновна, находившаяся в двух шагах, в соседней комнате, на мой крик, бросилась к мужу, сказала: „Скорее к..." Я поехал и сообщил доктору, что знал (получил, между прочим, замечательный ответ: *приеду завтра!* ..) Вслед за этим, я *немедленно* же с другим доктором (Барчем) отправился на квартиру Серовых. Александр Николаевич не был уже в живых. Смерть постигла его от разрыва сердца; он умер *моментально;* предсмертной агонии не было *ни секунды.* Умереть такою смертью — иногда в разговорах — было желанием Серова. Оно исполнилось» (М. Е. С<лавинский>. Последние три часа жизни А. Н. Серова. — «Голос», 1871, 9 февраля, № 40).

[98] Дмитрий Александрович Оболенский (1822—1881) — князь, член Государственного совета, вице-президент Русского музыкального общества.

[99] Александр Владимирович Адлерберг (1818—1888) — граф, министр императорского двора в 1870—1881 годах.

[100] Это ходатайство Серовой об авторских — или, как тогда говорили, разовых — за оперы «Рогнеда» и «Юдифь» удовлетворено не было. В 1913 году, когда близкие В. А. Серова вновь поставили вопрос об обеспечении семьи Серовых за счет разовых с опер

А. Н. Серова «Юдифь» и «Рогнеда», Валентина Семеновна, вспомнив свои мытарства, писала А. Б. Хессину: «... в год смерти А. Н. Серова все общество в „сферах" было возмущено обездоленным положением семьи очень известного композитора, имевшего весьма сильное влияние на театральную дирекцию. Несмотря на усиленные хлопоты князя Оболенского, И. С. Тургенева, графа Алексея Толстого — ничего с разовыми нельзя было сделать <...> Ничего нельзя с авторскими поделать, и поберегите энергию и время. Это безнадежно! Гораздо проще выпросить один спектакль в пользу семьи» (не издано; отдел рукописей ММК).

Упоминание Валентины Семеновны о том, что «доходы с „Вражьей силы" взяты на сохранение в опеку», находит объяснение в словах Серовой, сказанных ею двадцать лет спустя после обращения к Оболенскому; из них следует, что Тургенев и А. К. Толстой дважды просили о денежной помощи для воспитания В. А. Серова: «И. С. Тургенев и гр. А. Толстой усиленно ходатайствовали о сохранении разовых от сданной дирекции, после смерти Серова, „Вражьей силы" в пользу единственного его сына. Это им удалось после долгих хлопот. Капитала за несколько лет накопилось тысяч пять, проценты с которого и выдавались на воспитание ребенка» (В. Серова. Итоги.— «Новое время», 1896, 19 февраля, № 7175).

101 Елена Ивановна Апрелева (1846—1923), урожденная Бларамберг, — писательница и переводчик, печатавшаяся под псевдонимом Е. Ардов; сестра П. И. Бларамберга.

102 Автор одной из рецензий на «Акосту» весьма иронически оценивал помощь Бларамберга в «причесывании» оперы: «Либретто составлено г-жею Серовою и переложено московским композитором г. П. Бларамбергом в стихи, почему-то названные белыми, хотя рифма в них всегда почти налицо. Стихи эти иногда недурны, иногда решительно невозможны <...> Но плохие стихи еще не особенная беда для либретто. Гораздо хуже, что самый сюжет переработан не особенно хорошо» (М. Иванов. Музыкальные наброски. — «Новое время», 1885, 22 апреля, № 3285).

103 Впоследствии, касаясь этого периода своей жизни, Валентина Семеновна утверждала, что «отправившись в ссылку с любимым человеком», «отдавшись семье» и «бросив искусство», она принесла «жертву» (из письма к Н. Ф. Финдейзену от 21 октября 1891 г. — Не издано; отдел рукописей ГПБ).

104 Серову в то время было двенадцать лет.

105 Софья Семеновна Бергман (1841—1921), в замужестве Коль, — родная сестра В. С. Серовой.

Упоминаемый в этом письме Вока — В. С. Мамонтов.

106 Серов должен был «держать репетиции по III курсу, а также из двух предметов: архитектуре и перспективе II-го курса» (заявление Серова в Совет Академии в июне 1883 г.— Не издано; ЦГИАЛ). Что касается экзаменов Серова «по наукам», то, как записано в аттестате «академиста Императорской Академии художеств» Валентина Серова, он показал хорошие знания по всем предметам: истории искусств, анатомии, перспективе, архитектуре, священной и церковной истории, истории российского

государства, истории русской церкви, русской словесности, французскому языку, геометрии, физике (не издано; ЦГИАЛ).

Поездку на Кавказ, о чем далее идет речь в письме В. С. Серовой, Серов совершил летом 1883 года вместе с В. Д. Дервизом.

[107] Валентина Семеновна иронически приводит слова песни восточных воинов-феррашей из пьесы С. И. Мамонтова «Черный тюрбан»:

Мы у хана ферраши, —
Чрезвычайно хороши!
Смело мы идем на бой,
Даже жертвуем собой...

(Серг. Матов <Мамонтов>. В. А. Серов, как актер.— «Рампа и жизнь», 1914, № 8, 23 февраля, стр. 8).

Серов в домашнем спектакле у Мамонтовых играл одного из таких феррашей. В издании Мамонтовых «Хроника нашего художественного кружка» (М., 1894, вклейка между стр. 44 и 45) воспроизведен рисунок Серова, изображающий шествие феррашей.

[108] Знакомство Василия Дмитриевича Поленова (1844—1927) с Серовым произошло в Париже в 1874 году, когда Серову было девять лет. Впоследствии между ними установились прочные дружеские отношения, несмотря на то что Поленов был старше Серова на 21 год. Этому в немалой степени способствовало то обстоятельство, что оба они были активными участниками различных мероприятий в Абрамцеве в 80-х годах.

Успехи Серова на художественном поприще внимательно отмечались Поленовым. В письме к жене от 1 октября 1887 года Поленов сообщал: «Сегодня Антон написал лошадку с татарином. Вот так прелесть» (Поленовы, стр. 390). Творчество Серова находило у него высокую оценку еще тогда, когда Серов не был известным мастером. По словам Я. Д. Минченкова, Поленов еще в 90-х годах восхищался «Девушкой, освещенной солнцем», «любовался новой трактовкой и советовал своим ученикам учиться у него» (Я. Д. Минченков. Воспоминания о передвижниках. Изд. 4. Л., 1963, стр. 202).

О желании «учиться» у Серова упоминает также И. С. Остроухов: «В среде нашей он <Поленов> был старшим товарищем. У „Костеньки" (Коровина) и „Антона" (Серова) он часто выражал желание „учиться самому"» (Е. В. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М.—Л., «Искусство», 1950, стр. 450). В свою очередь, Серов также учился на работах Поленова. Н. Мудрогель в своих воспоминаниях указывал, что Серов копировал «Московский дворик» Поленова (Н. Мудрогель. Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее. Воспоминания. Изд. 2. Л., 1966, стр. 37). И уже когда Серов был общепризнанным художником, Поленов не перестал радоваться его успехам. В письме к М. М. Антокольскому от 31 августа 1900 года Поленов сообщал: «Очень меня порадовало, что наша молодежь получила награды на Парижской выставке; особенно я был доволен за моих двух любимых художников — за Серова и Костю Коровина» (Поленовы, стр. 639).

Но не только художественные интересы объединяли Поленова и Серова. Не кто иной, как Поленов, поставил свою подпись рядом с подписью Серова под протестом,



СПЯЩИЙ С. И. МАМОНТОВ. Рисунок. 1880-е гг.

«ФЕРРАШИ». Рисунок. 1884.
Слева направо: В. А. Серов, В. С. Мамонтов, Ю. Л. Пфель, Ю. А. Мамонтов, Н. И. Лахтин.



МАЛЬЧИКИ-ИТАЛЬЯНЦЫ. Рисунок пером. 1888.



ТАТАРСКАЯ ДЕВУШКА. Рисунок. 1883.
Исполнен во время путешествия с В. Д. Дервизом на Кавказ.

поданным в Академию художеств 18 февраля 1905 года в связи с расстрелами 9 января.

Смерть Серова глубоко переживалась Поленовым, воспринявшим ее как «огромную потерю для искусства» (письмо к Н. В. Поленовой от 24 ноября 1911 г. — Там же, стр. 673).

[109] Речь идет о декорациях к опере «Уриель Акоста», премьера которой состоялась 15 апреля 1885 года на сцене Большого театра в Москве. Поначалу дирекция императорских театров отнеслась отрицательно к предложению поставить оперу. Все же энергичная Валентина Семеновна сумела сломить сопротивление дирекции, согласившейся в конце концов на постановку (тем более, как указывала печать, это стоило сравнительно недорого — около 3000 рублей — и окупалось после первых же спектаклей). Постановке оперы предшествовала большая и напряженная работа, в которой деятельное участие приняла и Валентина Семеновна. В частности, много внимания она уделила декорационному оформлению спектакля. Для этого сначала Валентина Семеновна привлекла М. А. Врубеля. Вот что он писал сестре в январе 1884 года: «Теперь мать Серова, оперу которой „Уриель Акоста" предполагают поставить на московской сцене, просила меня сделать масляный эскиз последней сцены: ученики, пришедшие за трупом побитого камнями Акосты, выносят <его> из развалин по тропинке вниз холма, вдали Антверпен; брезжит утро. Акварель на 3/4 подвинута» (Врубель, стр. 66). Вскоре, по-видимому, Врубель охладел к этому делу и перестал поддерживать переписку с Валентиной Семеновной. Сообщая сестре, что «кончила сию минуту последнюю страницу оперы» и что теперь примется «за оркестр Акосты», Валентина Семеновна не без недовольства замечала по адресу Врубеля: «Что ж вы мне не пишете, жив Врубель? не пропал? Вообще он грамотен? умеет он писать? Я начинаю сомневаться после *сдравствуйте* и вторичного казуса с перепиской в его уменье владеть пером» (из письма к А. С. Симонович от 21 июля 1884 г. — Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва). Недовольство Врубелем проглядывает и в другом письме Серовой, отправленном в 1882 году из Сябринцев: «. . . Я почему-то все-таки злюсь на Врубеля» (не издано; отдел рукописей ГТГ). Круг лиц, втянутых в постановку, непрерывно расширялся. Так, по сообщению газеты «Театр и жизнь», «в числе роскошных декораций» «достойна особого внимания одна, изображающая „Синагогу", которая пишется по эскизу Поленова „при участии в композиции рисунка талантливого г. Антокольского"» («Театр и жизнь», 1884, № 1, 11 декабря). Декорация эта, по свидетельству Остроухова, была действительно «изумительна» (Е. В. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М.—Л., «Искусство», 1950, стр. 451). Упомянутый эскиз Поленова сохранился до наших дней и находится в музее его имени. Еще в процессе работы Серовой над этой оперой помощь ей оказал и Антокольский. Об этом сообщала газета «Киевское слово» (1887, 8 декабря, № 268), знакомя киевлян с В. С. Серовой во время постановки «Уриеля Акосты» в Киеве в 1887 году: «. . . она собрала много еврейских песен в Вильне под руководством известного скульптора Антокольского, который дал ей случай услышать старинные напевы, сохранившиеся в памяти только у стариков». См. также Приложение 2, письмо 12, стр. 128, 129, и прим. 112, стр. 243, 244.

[110] Это одно из редких упоминаний о Василии Ивановиче Сурикове (1848—1916) в переписке Серовых. Столь же редко (всего два раза) имя Серова встречается и в переписке Сурикова. Все эти упоминания крайне незначительны и не дают возможности представить характер отношений между двумя художниками. Так, одно из них находится в письме Сурикова к П. П. Чистякову от 19 марта 1891 года: «Я передам Серову об адресе Врубеля» (В. И. Суриков. Письма. 1868—1916. М.—Л., 1948, стр. 91). В другой раз о Серове идет речь в конце апреля того же года в письме П. П. Чистякова к Сурикову: «Передайте мой поклон В. А. Серову и поблагодарите за письмо» (там же, стр. 157). Никаких сведений об отношениях Сурикова и Серова нет и в воспоминаниях современников.

Большой интерес представляет портрет Сурикова, исполненный Серовым, который недавно из собрания Брайкевича в Лондоне поступил в Третьяковскую галерею (впервые этот портрет был воспроизведен в журнале «Художник», 1961, № 6, стр. 40). О. Живова в статье «Малоизвестные работы В. Серова», напечатанной в том же номере, считает, что это произведение было создано «около 1900 года». Однако такое утверждение, хотя и подкрепленное мнением дочери Сурикова — О. В. Кончаловской, кажется ошибочным. На серовском портрете Суриков представлен подтянутым, стройным. Современники же, знавшие его в 900-х годах, говорят о плотном, даже несколько грузном мужчине. Я. Д. Минченков упоминает, например, о «коренастой фигуре» Сурикова, А. Я. Головин — о «кряжистом» человеке. Эти слова наводят на мысль, что портрет Сурикова был написан раньше начала века. Особое значение поэтому приобретает следующий факт. В 1886—1887 годах Серов и его приятели И. С. Остроухов, Н. С. Третьяков, М. А. Мамонтов имели общую мастерскую в Москве на Ленивке. «Василий Иванович, — писал в сентябре 1886 года Остроухов Серову, на время отлучившемуся из Москвы, — сделался, кажется, неизменным патриотом вечеров на Ленивке и охотно и аккуратно их посещает» (не издано; отдел рукописей ГТГ). В жизни Серова работа в этой мастерской представляла, пожалуй, единственную возможность близкого и частого общения с Суриковым. Указанные факты дают основание предположить, что портрет Сурикова Серов писал именно в то время. Продолжалась ли работа над ним «всего 2—3 сеанса», как заявляет Живова, весьма сомнительно.

Об отношении Сурикова и Серова к творчеству друг друга у нас сведений нет, за одним исключением — см. послесловие «Ида Рубинштейн и ее портрет кисти Серова», стр. 167, где приводится отрицательное высказывание Сурикова об этом портрете.

[111] Юлий Осипович Грюнберг (1852—1900) — управляющий конторой петербургского журнала «Нива», близкий знакомый В. С. и В. А. Серовых.

Сведения о Ю. О. Грюнберге имеются в его автобиографии, частично опубликованной в журнале «Нива» (1900, № 46, стр. 921). В ней говорится, что он родился в Венгрии, по специальности — банковский бухгалтер, в Россию приехал в начале 1875 года и вскоре начал работать в журнале «Нива». О дальнейшем Грюнберг так писал в автобиографии: «...я быстро освоился с делом и вскоре полюбил свою деятельность, которая ставила меня в близкие сношения с русским художественным и литературным миром. На эту деятельность я положил все свое умение и старание <...> С тех пор и до настоящего времени вся моя жизнь принадлежит „Ниве" и семье». Что это было

именно так, видно из некролога, напечатанного в журнале «Нива», в котором отмечалось, что Грюнберга отличала «беззаветная преданность долгу, доходившая до забвения своей личности, как бы врожденная гуманность, готовность поддержать всякое хорошее стремление, необыкновенная нравственная чистота, глубокое сознание ответственности своего служения обществу» («Нива», 1900, № 47, стр. 943). О том, что Грюнберг, несмотря на свое, казалось бы, скромное положение, много сделал в области просвещения и культуры, свидетельствуют многочисленные отзывы о нем, появившиеся после его смерти. Так, журнал «Исторический вестник», подводя итоги деятельности Грюнберга, писал: «Это был один из тех людей, которые сами ничего не творили, но умели вдохновлять других, то подавая блестящую мысль, то указывая на то или другое явление из общественной и политической жизни, которое заслуживает быть воспроизведенным в той или другой области творческого искусства» («Исторический вестник», 1900, № 12, стр. 1194). Известный гравер И. Н. Павлов, которому в 90-х годах довелось встречаться с Грюнбергом, утверждал в своих воспоминаниях, что это был «очень корректный, милый, опытный и честнейший издательский работник, безмерно любивший свое дело и буквально сгоревший на нем» (Иван Павлов. Жизнь русского гравера. М., 1963, стр. 119).

И. Э. Грабарь с большой признательностью писал о Грюнберге: «Лично я ему обязан столь многим, что его образ запечатлелся в моем сердце в ореоле яркого света, не угасшего и до сегодняшнего дня <...> Грюнбергу первому пришла мысль давать в приложениях к „Ниве“ собрания сочинений русских классиков. Он лично вел переговоры с наследниками Достоевского о приобретении его сочинений, с рядом других правопреемников знаменитых писателей, последствием чего явилось такое массовое распространение русской литературы в широких читательских массах, о каком до тех пор никто из издателей и мечтать не мог» (И. Э. Грабарь. Моя жизнь. Автомонография. М., 1937, стр. 89—91).

В 1899 году Серов исполнил пастельный портрет Грюнберга. В 1901 году, после смерти Грюнберга, Серов участвовал в литературно-художественном сборнике «Васильки» (СПб., 1901), посвященном памяти покойного, предоставив иллюстрацию к басне Крылова «Лев и Лисица». Помимо Серова, в сборнике участвовали художники — И. Э. Грабарь, М. А. Зичи, М. П. Клодт, Л. Ф. Лагорио, В. Е. Маковский, Н. С. Самокиш, Е. П. Самокиш-Судковская; писатели — В. Л. Величко, П. П. Гнедич, Вас. И. Немирович-Данченко, И. Н. Потапенко, К. М. Фофанов, Т. Л. Щепкина-Куперник и др.

112 Непосредственно перед первым спектаклем некоторые московские газеты — «Русские ведомости», «Театр и жизнь» — опубликовали заметки о В. С. Серовой, в которых отмечали, что опера написана женщиной. Этот «факт сам по себе настолько выдающийся», указывали газеты, что является событием в русской музыкальной летописи.

Опера вызвала одобрение печати и московской публики. Для того чтобы представить себе мнение прессы об этой постановке оперы, достаточно ознакомиться с рецензией, появившейся 17 апреля 1885 года в № 103 «Русских ведомостей»: «15-го числа мы были свидетелями шумного успеха, какой имела на сцене Большого театра опера г-жи Серовой „Уриель Акоста“; успех этого первого представления, начав проявляться

со 2-го акта, все возрастал и к концу 4-го акта достиг пределов шумной овации по адресу компонистки и лиц, добросовестно поработавших над постановкою и срепетовкою нового произведения. Этот 4-й акт и есть, собственно, самое удачное в опере; достоинства его выкупают то, в чем можно упрекнуть 1-й акт и отчасти 3-й, страдающие несколько (1-й акт более) растянутостью и тою бледностью, которая обусловливается недостатком в оперной музыке хоров и крупных, помпезных ансамблей». Жена П. М. Третьякова Вера Николаевна, присутствовавшая вместе с Репиным и П. А. Брюлловым на одном из представлений, писала В. М. Васнецову 6 ноября 1885 года, что все они «пришли в заслуженный восторг <...> молодец она!» (не издано; отдел рукописей ГТГ). До нас дошел и отзыв В. А. Серова о постановке оперы: «Шел здесь „Акоста" немножко вяло. Мне понравилось, и, серьезно, она (опера) не хуже многих других. Насчет техники и разных контрапунктов я ничего не смыслю, говорят, она этим страдает. Еврейство, по-моему, выражено характерно и красиво. Декорация Василия Дмитриевича <Поленова> весьма нравится публике (мне тоже)» (письмо, адресованное И. С. Остроухову, имеет лишь пометку «вторник», но поддается точной датировке — 25 февраля 1886 года. В книге: Серов. Переписка, стр. 214,— оно ошибочно помещено среди писем конца 1889 года).

[113] В письмах к невесте Серов делился своими впечатлениями от поездки. В одном из них (от 30 мая 1885 года) имеются такие строки: «Да! вот я и в Мюнхене и уж вторую неделю проживаю здесь. Ты, верно, думаешь, что я просто захлебываюсь заграничной жизнью — нет, ты знаешь, какой я старик и как я скуп на восторги. Впрочем, еще в Питере, я, кажется, писал тебе, да оно так и было, что меня не особенно тянет в Мюнхен. Конечно, приятно проходить по знакомым улицам, разыскивать дома, в которых 10 лет тому назад жили, видеть знакомые здания, извозчиков, говор баварский, баварское пиво, виртшафты и т. д., но ведь привыкаешь ко всему этому, и, если бы не работа в музее (впрочем это главное), я бы здесь тосковал порядком. Пишу я копию с Веласкеца, чудный портрет, пока идет, как будет дальше не знаю, но работаю с энергией. Эту галерею, хотя я и был в ней когда-то, я совершенно забыл, так что она была новостью для меня — есть много, очень много интересного, хотя уступает нашему Эрмитажу. Рембрандт здесь особенно плох. Зато здесь много Рубенсовских вещей, и хороших. В эту галерею хожу почти каждый день (наз. Пинакотека) и пишу приблизительно так от 10 до 3» (Серов. Переписка, стр. 86); исполненная в Мюнхене «копия с Веласкеца», ныне хранящаяся в Третьяковской галерее, изображает молодого испанца. См. также Приложение 2, письмо 23, стр. 133, и прим. 125, стр. 251, 252.

[114] Двадцатилетний Серов возлагал большие надежды на путешествие в Голландию в смысле своего художественного совершенствования. В письме от 15 мая 1885 года он сообщал невесте: «Из Мюнхена, можешь себе представить, я еду в Амстердам <...> буду там в музеях работать, музеи там чудные, с удовольствием буду копировать, к тому же я, кажется, никогда ничего хорошего и серьезно не копировал» (Серов. Переписка, стр. 84). 20 июля 1885 года Серов уведомлял из Мюнхена: «Итак на днях отправляюсь в Голландию <...> Говорят, что эта маленькая страна, как и я себе представлял, очень интересна по части художества. Вся она невелика, и просмот-

реть ее нетрудно и недорого» (там же, стр. 88). В письме от 1 августа 1885 года из Гааги Серов так делился своими впечатлениями: «Совершенно оригинальная и милая страна. Целую неделю прожил в Амстердаме. Вчера был в Haarlem'е; сегодня в Haag'е, завтра увижу еще один голландский городок, а затем в Бельгию, в Антверпен, Брюссель и, если хватит денег, так еще в Гент и Брюгге и тогда уже домой, то есть в Мюнхен. Пока путешествие шло как нельзя удачнее, не знаю, что будет дальше. Почти все это время я был вместе с Köpping'ом, жили и бродили по музеям вместе. Многое удалось повидать и такого, чего в другом месте не увидишь, я говорю про самую обстановку голландскую и голландскую живопись. Относительно последней я могу сказать, что этих самых картин ты, конечно, не увидишь нигде, но подобных по достоинству и даже лучше ты можешь найти в других галереях, как в Дрезденской например (я там еще не был, но буду и знаю от Köpping'а). Странное дело, я думал всегда, что тут, на месте действия, я наверно увижу много и хороших вещей Рембрандта, и вдруг в музее в Амстердаме вижу всего пять картин, из которых только две действительно прекрасны, остальные же ничего особенного из себя не представляют. Я все время вспоминаю и удивляюсь, как много у нас в Эрмитаже чудных портретов Рембрандта. Хотя, собственно, это история не новая <...> Чего здесь в галереях много, впрочем и в других тоже, это маленьких голландских картин, между которыми попадаются действительно замечательные. Да, но что всего занимательнее, так это то, что ты видишь на картине, ты видишь на улице или за городом» (там же, стр. 92, 93).

[115] Кириак Константинович Костанди (1852—1921) — художник, один из руководителей Одесской рисовальной школы, академик (с 1907 года). С Костанди Серов, очевидно, познакомился в стенах Академии художеств, которую тот окончил в 1884 году.

Помимо Костанди, Серов видел в Одессе и других художников. Так, он встречался с Н. Д. Кузнецовым, в имении которого написал картину «Волы»; о том, как окрепла в Одессе дружба с Врубелем, см. прим. 73, стр. 228. Известен карандашный портрет Костанди работы Серова (Башкирский республиканский художественный музей им. М. В. Нестерова, Уфа), сделанный, по-видимому, тогда же в Одессе.

[116] Сам Серов был другого мнения, так как считал, что после болезни он «оправился почти совсем» (из письма к С. С. Мамонтову от 16 марта 1887 г.— «Известия Литературно-художественного кружка». Вып. 10. М., 1915, февраль, стр. 49).

[117] Юрий Ильич Репин (1877—1955) — художник исторической живописи и портретист, член Товарищества передвижных выставок и «Союза русских художников».

[118] В мае — июне 1887 года Серов вместе с И. С. Остроуховым, М. А. и Ю. А. Мамонтовыми действительно «укатил за границу», побывав в Австрии и Италии.

О том, какое большое впечатление произвело на Серова искусство Италии, можно судить по его письму к Е. Г. Мамонтовой от 22 мая <3 июня> 1887 года: «Я ждал многого от Флоренции, но такого богатства не думал найти. Действительно Флоренция — склад произведений живописи и скульптуры» (И. Зильберштейн. В. А. Серов и семья Мамонтовых. Новые материалы. — «Огонек», 1965, № 2). И. Э. Грабарь,

говоря явно со слов Серова о его путешествии, отмечал, что в те дни «работалось мало; слишком много приходилось смотреть» (Грабарь, стр. 71). Действительно, Серов исполнил тогда лишь несколько эскизов «Рождения Венеры» и два этюда: «Riva degli Schiavoni в Венеции» и «Площадь св. Марка». А вот как он описывал А. С. Мамонтову свои впечатления полтора года спустя после путешествия: «Очень рад, милый Дрюша, был получить твое письмо из Рима <...> Да, позавидовал я тебе. Воображаю, как приятно было пошляться по галереям, храмам, античным и ренессансовым, упиваться скульптурой, остатками римской архитектуры, фресками и т. д. и т. д. <...> Рад за тебя, что ты повидал античные оригиналы твоих школьных гипсов. Это даром не должно пройти, невольно будешь их вспоминать, все их благородство, когда будешь рисовать в фигурном классе. Ты совершенно прав относительно Рафаэля и Микель Анджело, они часто врали, то есть не так часто врали, как утрировали, но перед их истинной мощью это все безделицы. Сам же ты говоришь, что тебя еще никогда пластика так не захватывала, как глядя на этих самых Рафаэлей и Микель Анджелов. Про себя могу тебе сказать то же самое. В первый раз в жизни я был совершенно растроган, представь, плакал, со мной это бывает не часто, еще в театрах бывало, но перед живописью или перед скульптурою — никогда. Но тут перед Мадонной Микель Анджело во Флоренции я совершенно расстроился. Да, с этими господами не шути, хотя порой они и бывают манерными» (И. Зильберштейн. В. А. Серов и семья Мамонтовых. Новые материалы.— «Огонек», 1965, № 2).

Впоследствии Серов трижды бывал в Италии в весенние месяцы 1904, 1910 и 1911 годов, и по-прежнему произведения искусства этой страны вызывали у него самое восторженное отношение.

[119] Для того чтобы отправиться в это путешествие, Серову пришлось пять месяцев работать по заказу богатых тульских помещиков Селезневых, исполняя плафон «Феб лучезарный». Вот что он писал невесте, по-видимому, сразу после принятого друзьями решения отправиться за границу: «У меня есть заказная и довольно для меня интересная работа. Буду писать плафон — потолок. На четырехаршинном холсте буду изображать бога солнца Гелиоса, взлетающего на золотой колеснице с четырьмя белыми конями, сдерживаемыми прислужницами бога. Эскиз уже написан, я, и кто видел, тому нравится, я сам, повторяю, доволен. Эскиз этот утвержден заказчиком — на днях получаю задаток. За работу получу тысячу рублей. К маю должна быть готова картина. Силы для ее выполнения я чувствую достаточно» (из письма от 5 января 1887 г.— Серов. Переписка, стр. 108, 109). Через некоторое время он сообщал О. Ф. Трубниковой: «За границу тянет нестерпимо. Денежная сторона плафона, кажется, не представит никаких затруднений, то есть я хочу сказать, что, как только работа будет окончена, — сейчас же и выдадут следуемое — и тогда, значит, могу ехать куда хочу» (там же, стр. 111). Но работа, очевидно, затягивалась, и обеспокоенные товарищи Серова — И. С. Остроухов и Н. А. Бруни — 31 марта 1887 года взяли с него следующее шутливое обязательство: «Серов при благородном свидетеле Н. А. Бруни дал честное слово, во-первых, что он кончит плафон 27 (двадцать седьмого) апреля 1887 года; во-вторых, в том, что до 1 мая (первого мая) оного же года он в нашей компании,

если она состоится, уедет за границу в путешествие» (т а м ж е, стр. 189, 190). Плафон был завершен позже обусловленного срока.

Впоследствии Серов изменил свое мнение об этом плафоне. По словам И. Э. Грабаря, Серов однажды сказал ему: «Даже вспомнить тошно, просто ein famoses Stück aus einer Componierschule» * (Г р а б а р ь, стр. 70).

В 20-х годах из-за небрежного хранения плафон пришел в плохое состояние (холст имел около 80 прорывов). Потребовалась длительная реставрация. Восстановленная работа Серова была впервые воспроизведена и описана И. Гориным в статье «Плафон В. А. Серова „Феб лучезарный"» («Искусство», 1958, № 3). Ныне плафон хранится в Тульском областном художественном музее.

[120] Портрет П. И. Бларамберга был показан в конце 1888 года в Московском обществе любителей художеств и привлек внимание критиков. Некоторые из них даже считали его «лучшим» портретом, хотя одновременно Серов выставил «Девочку с персиками» и «Девушку, освещенную солнцем» (С т о р о н н и й з р и т е л ь <Н. А. А л е к с а н д р о в>. Выставка картин К. Е. Маковского в Петербурге. Периодическая выставка в Москве в Обществе любителей художеств. — «Гусляр», 1889, № 1, стр. 12). Рецензент «Нового времени» писал: «По силе таланта первым <...> надо поставить г. Серова. Портрет г. Бларамберга сделан им мастерски, но отличается, как и другие холсты того же автора, умышленной небрежностью работы. Г. Серов или не умеет, или не хочет подбирать со вкусом краски. Набросал, достиг сходства и — доволен. Небрежность выписки, неопрятность в аксессуарах как будто нравятся художнику <...> Это производит расхолаживающее впечатление (А. К<у р е п>и н. Московский фельетон.— «Новое время», 1888, 31 декабря, № 4612). Московский сотрудник другой петербургской газеты бросил в адрес Серова следующую реплику: «Из г. Серова (сын композитора) обещает выработаться серьезный портретист. Выставленные здесь портреты П. И. Бларамберга и В. С. Мамонтовой громко об этом свидетельствуют. Зачем только эта эскизность?» (XII <А. П. Л у к и н>. Московские письма.— «Новости и биржевая газета», изд. 1, 1889, 21 января, № 21. Такое же мнение высказала газета «Русский курьер», 1888, 6 января, № 5). Художественный критик «Русских ведомостей» писал следующее: «Сравнивая портрет П. И. Бларамберга с портретом того же лица, написанным г. Репиным, мы отдадим предпочтение второму как по силе сходства, так и по определенности лепки, а стало быть, и рисунка. Г. Серов, очевидно, стремится искать сходство общего, поверхностного,— его портрет, как и пейзаж, производит впечатление, заставляет вспомнить о г. Бларамберге. Экспрессионизм у г. Серова достигает крайних пределов, но не он первый идет по этому пути. Искание новых путей в искусстве выражает жизнь и талант, если не противоречит основным началам искусства. Даже при крайностях художник может рассчитывать на то, что кое-что из его художественных приемов останется на пользу искусства, доставит и его произведениям характер оригинальности, когда эти произведения будут оплачены более серьезным характером; настоящие же картины г. Серова представляются нам лишь попытками, исканиями чего-то необычайного нового со стороны талантливого художника. Будем

* образчик школьной композиции *(нем.)*.

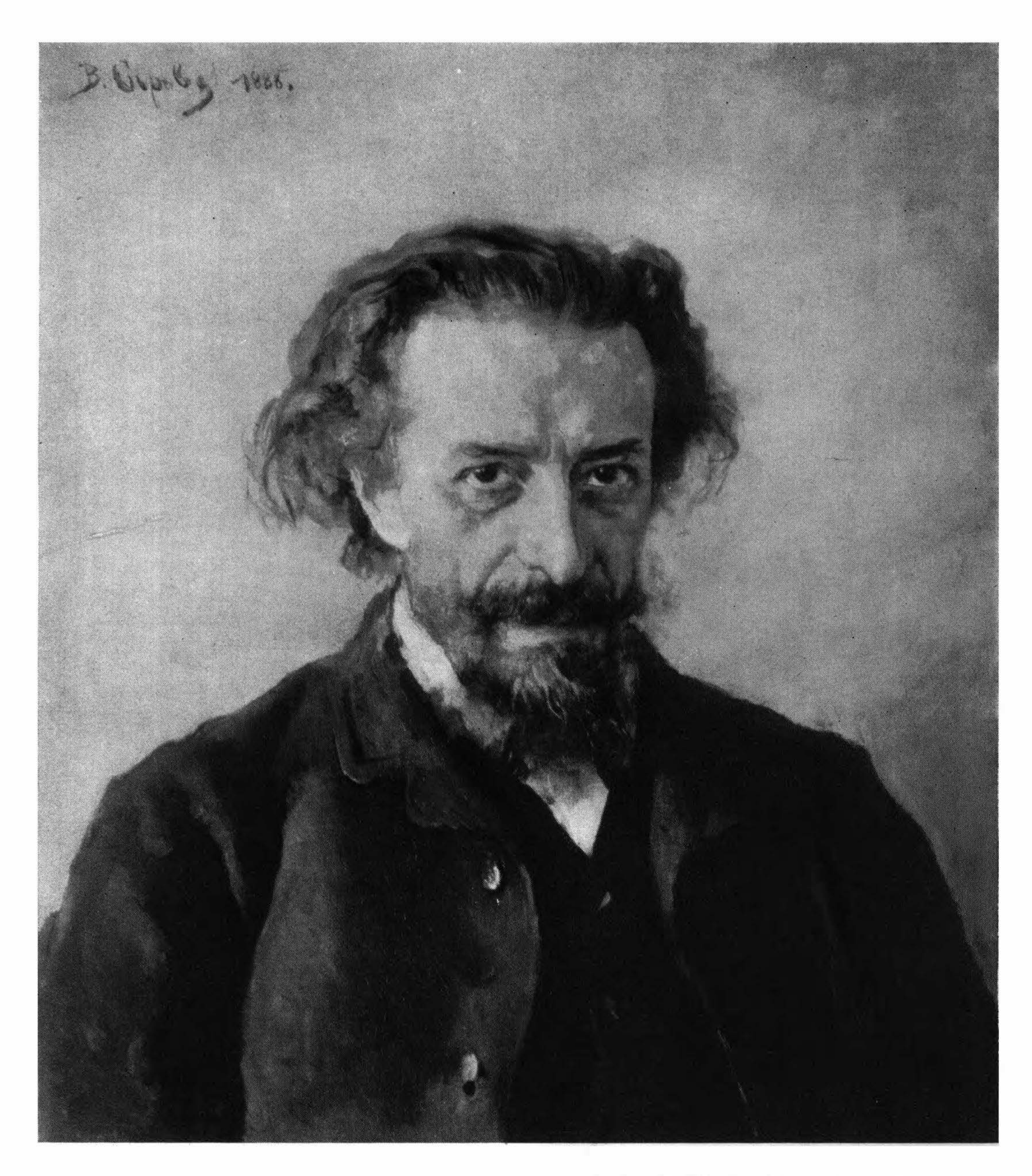
надеяться, что даровитый художник из периода исканий перейдет к более серьезному творчеству, не теряя в известных пределах своей оригинальности» (В. Сизов. Периодическая выставка в залах Общества любителей художеств.— «Русские ведомости», 1888, 28 декабря, № 357).

Сам Серов был, по-видимому, доволен своим портретом Бларамберга. В письме Репина к Серову от 4 апреля 1907 года, где говорится о портретах Бларамберга, ими исполненных, имеется такая фраза: «...ты считал свой <портрет> лучше моего; и вероятно ты прав» (Серов. Переписка, стр. 333).

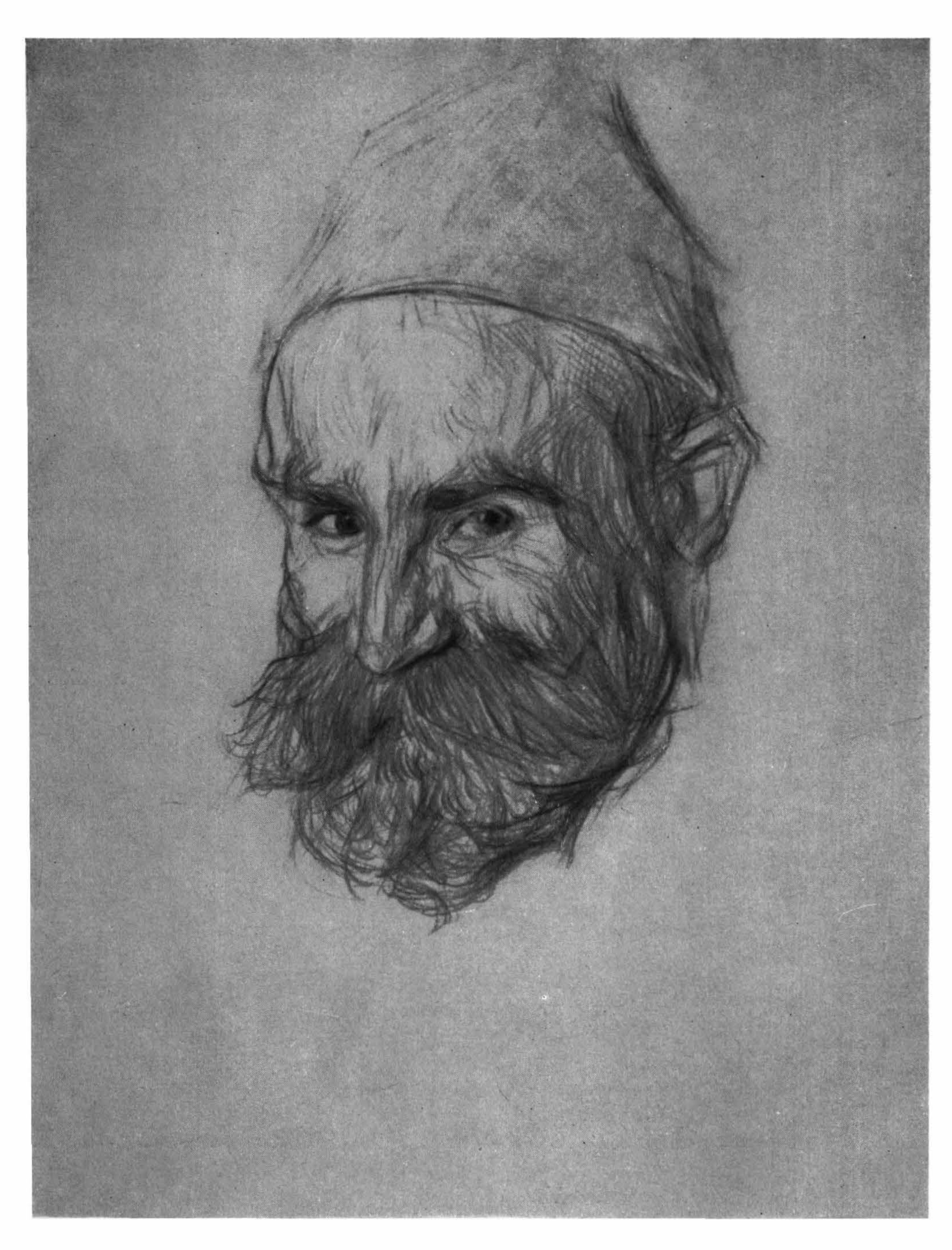
[121] Вера Саввишна Мамонтова (1875—1907), в замужестве Самарина, — дочь С. И. и Е. Г. Мамонтовых. По словам В. М. Васнецова, «это был тип настоящей русской девушки по характеру, красоте лица, обаянию» (В. М. Лобанов. В. А. Серов. «Девочка с персиками». — В сб.: Замечательные полотна. Л., 1966, стр. 364).

Портрет В. С. Мамонтовой, ныне известный под названием «Девочка с персиками», Серов писал в 1887 году. Работа над портретом потребовала большого напряжения не только от непоседливой модели, но и от Серова. Отказываясь в письме к И. С. Остроухову от 15 августа 1887 года съездить в деревню, он объясняет это следующим: «...я должен писать Верушку, чтобы что-нибудь вышло» (Серов. Переписка, стр. 191). Подробности, освещающие историю создания этого портрета, имеются в письме М. В. Нестерова к его сестре А. В. Нестеровой от 17 июня 1888 года, в котором он передавал свои впечатления от картинной галереи в Абрамцеве: «...Из картин и портретов самый заметный это портрет, писанный Серовым (сыном композитора) с той же Верушки Мамонтовой. Это последнее слово импрессионального искусства. Рядом висящие портреты работы Репина и Васнецова кажутся безжизненными образами, хотя по-своему представляют совершенство. Эта милая девочка представлена за обеденным столом. Идея портрета зародилась так: Верушка оставалась после обеда за столом, все ушли, и собеседником ее был лишь, до крайности молчаливый, Серов. Он после долгого созерцания попросил у нее дать ему десять сеансов, но их оказалось мало, и он проработал целый месяц. Вышла чудная вещь, вещь, которая в Париже сделала бы его имя если не громким, но известным, но у нас, пока, подобное явление немыслимо, примут за помешанного и уберут с выставки, настолько это ново и оригинально» (цитируется по автографу ГТГ; частично приводится в статье: Н. И. Соколова. В. А. Серов. К вопросу о традициях и новаторстве.— В сб.: Вопросы изобразительного искусства. Вып. 3. М., 1956, стр. 153, 154).

Широкая публика познакомилась с портретом В. С. Мамонтовой в декабре 1888 года на конкурсе Московского общества любителей художеств. Это был обычный ежегодный конкурс общества «на лучшие произведения историческо-бытовой, жанровой, пейзажной и портретной живописи» («Художественные новости», 1888, № 14, 15 июля, стр. 356). Для Серова конкурс 1888 года значил очень многое, так как это был первый конкурс, на котором он решил участвовать. Помимо портрета В. С. Мамонтовой, Серов послал на него пейзаж «Пруд». Состав участников конкурса был очень сильный: свои работы прислали, например, И. И. Левитан и К. А. Коровин. Серов очень волновался. Но результаты конкурса превзошли ожидания: за портрет В. С. Ма-



П. И. БЛАРАМБЕРГ. Масло. 1887—1888.



К. К. КОСТАНДИ. Рисунок. 1885.

монтовой он получил единственную премию, присуждавшуюся за портрет (200 рублей). 13 декабря 1888 года Серов писал Остроухову: «Я доволен, то есть если бы было иначе, я б был недоволен, и очень. Всякие, разные мысли вроде того, например, что я художник только для известного кружка московского и т. д., одним словом — умерщвлены. Итак, мое вступление благополучно, и то хорошо» (Серов. Переписка, стр. 197). Ни одна из работ по другим разделам конкурса не была удостоена первой премии: в области жанра К. Коровин получил вторую премию за картину «За чайным столом»; в области пейзажа вторую премию получил Левитан за картину «Вечереет», и К. Коровин — третью премию за картину «Осень».

Итоги конкурса дали обильный материал для выступлений печати. Много в них говорилось, в частности, о работах Серова. Вот, что, например, писала петербургская газета «Новое время» о конкурсе: «Вполне удачным его назвать нельзя: первой премии по жанру и пейзажу не дано никому, да и действительно некому было дать. Видимо, крупные художественные силы не нашли времени и охоты участвовать в „некрупном" турнире <...> Премию за портрет девочки получил г. Серов. Лицо написано очень бойко, экспрессивно; в аксессуарах колорит и рисунок очень слабы и небрежны. Думается, художник просто кокетничал этой небрежностью <...> В общем конкурс не богат и уж никоим образом не дает полного понятия о настоящем уровне русской живописи» (А. К<уреп>ин. Московский фельетон. — «Новое время», 1888, 17 декабря, № 4600). Московская газета «Русские ведомости» проявила больше понимания, чем «Новое время». Ее рецензент В. Сизов писал: «По отделу портретной живописи премию получил г. Серов за портрет девочки. Портрет этот поражает прежде всего жизненностью и простотой манеры; о сходстве мы судить не можем, хотя предполагаем, что сходство хорошо схвачено. В летний день девочка сидит за длинным столом, спиной к окну; в окошко виднеется густая зелень деревьев в саду. Девочка только что вернулась с гулянья, и листочки клена, принесенные ею, валяются по столу. Цвет кожи смуглый; тем резче на нем ложатся белые пятна света. Заметим здесь, что эти световые пятна наложены так густо, что кажутся не бликами света, а густым слоем пудры; вообще они производят грубоватое впечатление; это впечатление смягчается только значительным удалением зрителя от картины. Посредством жанровой обстановки г. Серов старался приблизить этот портрет к области жанра, а г. Коровин свой жанр, как нам кажется, приблизил к портрету. Оба художника, впрочем, как бы торопятся передать полотну свою натуру со всею ее обстановкой. Говоря о направлении, которому нельзя не пожелать умеренности, мы в заключение скажем, что премированные картины почти все указывают на даровитость их авторов» (В. Си<зо>в. Конкурс в Обществе любителей художеств. — «Русские ведомости», 1888, 17 декабря, № 347. Свое мнение о том, что живопись портрета В. С. Мамонтовой производит «грубоватое впечатление», которое «смягчается только значительным удалением зрителя от картины», этот же критик вновь повторил спустя два с половиною года в одной из своих рецензий: В. Сизов. Выставка картин в Обществе любителей художеств на Малой Дмитровке.— «Русские ведомости», 1891, 9 июля, № 186). После конкурса портрет В. С. Мамонтовой вместе с другими работами Серова — «Пруд» (тогда название этого пейзажа было «Сумерки»), «Девушка, освещенная солнцем» и портрет П. И. Бларамберга —

в том же году был на VIII периодической выставке Московского общества любителей художеств. В своем обзоре этой выставки С. Флеров писал на страницах московской газеты «Русский курьер» (1888, 6 января, № 5): «Прежде всего останавливают внимание портреты г. Серова. Их два: портрет г. Бларамберга и портрет В. М. Оба, в особенности первый, написаны сильно, талантливо, своеобразно и ново. В художнике чувствуется тот „артистический взмах" кисти, который дает вам знать сразу же, что она в руках несомненного дарования. Весьма жаль поэтому, что тот и другой портрет не вполне закончены. Второй прямо-таки, если исключить голову, неоконченная вещь. Стол, на который облокотилась девочка, — едва загрунтованное полотно с несколькими мазками белой краски. То же, то есть неоконченность, сказывается и в очень хорошей вещице г. Серова — „Сумерки"».

Если рецензенты хвалили, хотя и со многими оговорками, произведения Серова. и в частности портрет В. С. Мамонтовой, то подлинные знатоки искусства были в полном восторге от полотен молодого художника. По словам современника, «П. М. Третьяков долго простоял перед этой картиной <портретом В. Мамонтовой> и сказал бывшим с ним: — Большая дорога лежит перед этим художником!» (<И. Э. Грабарь?>. Кончина В. А. Серова. — «Русские ведомости», 1911, 23 ноября, № 269). Поленов, после того как Серов показал ему фотографию портрета Мамонтовой, писал 1 октября 1887 года жене, что портрет «должно быть, замечательная вещь; судя по фотографии, это живая действительность» (Поленовы, стр. 390). В. В. Стасов в своей обширной работе «Искусство в XIX веке» выделял портрет Мамонтовой среди других произведений Серова: «Лучшим и совершеннейшим из всех является, по моему мнению, искренно-наивный, простой, задушевный портрет молодой девицы Мамонтовой (сидящей у стола)» (В. В. Стасов. Собрание сочинений. Т. 4. СПб., 1906, стр. 225). Художник А. Я. Головин говорил впоследствии, что портрет Мамонтовой «произвел сенсацию». И далее: «Этот портрет до сих пор имеет значение выдающееся, тогда же он был положительно откровением» (А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л. — М., 1960, стр. 32).

В вышедшем в 1910 году первом томе «Истории русского искусства» И. Э. Грабарь подробно остановился на «Девочке с персиками» в «Введении в историю русского искусства». Он назвал это произведение Серова картиной, «в которой принцип надвигавшейся новой веры был выражен с такой яркостью и силой, что с этого момента сразу и окончательно определились дальнейшие искания <...> Этот портрет, являющийся одной из лучших картин, когда-либо написанных русским художником, произвел впечатление настоящего откровения в тогдашних художественных кругах Москвы, и никто не хотел верить, что автору его, никому до того неизвестному Серову, еще недавно только минуло двадцать два года». По мнению И. Э. Грабаря, этот портрет являлся первой «путеводной звездой молодого поколения» (История русского искусства. Т. 1. М., 1910, стр. 90—92). Серову запомнился этот отзыв, и однажды он послужил темой их разговора. «Как-то Серов, — вспоминал Грабарь, — упрекнул меня в том, что я в своем „Введении в историю русского искусства" слишком высоко поставил этот портрет. „Я сам ценю и, пожалуй, даже люблю его,— сказал он мне.— Вообще, я считаю, что только два сносных в жизни и написал — этот да еще „под деревом", но все

же нельзя уж так-то, уж очень-то! Все, чего я добивался, это свежести, той особенной свежести, которую всегда чувствуешь в натуре и не видишь на картинах. Писал я больше месяца и измучил ее, бедную, до смерти, уж очень хотелось сохранить свежесть живописи при полной законченности, — вот как у старых мастеров. Думал о Репине, о Чистякове, о стариках, — поездка в Италию очень тогда сказалась, — но больше всего думал об этой свежести. Раньше о ней не приходилось так упорно думать"» (Грабарь, стр. 74). В той же монографии о Серове Грабарь писал, что портрет Мамонтовой и «Девушка, освещенная солнцем» — «две такие жемчужины, что, если бы нужно было назвать только пять наиболее совершенных картин во всей новейшей русской живописи, то обе неизбежно пришлось бы включить в этот перечень» (там же, стр. 8).

[122] Николай Павлович Малютин (ум. в 1907 г.) — коннозаводчик; у него в доме в то время Серов снимал комнату. «Имя Н. П. Малютина,— говорилось в газете „Голос Москвы", — это целая страница в истории русского рысистого коннозаводства» (1907, 4 июля, № 154). В журнале «Рысак и скакун» отмечалось, что «определенный тип малютинской лошади» — это тот, «который в последнее время наиболее приближался как по формам, так и по резвости к орловскому рысаку старинных форм» (М., 1907, № 27, 8 июля, стр. 342). В этом же журнале о деятельности Н. П. Малютина было сказано: «... обширные затраты и настойчивая энергия дали ему возможность блестяще осуществить свою идею — соединение в русском рысаке могучести, силы, красоты и резвости» (А. Тимофеев. Памяти Николая Павловича Малютина.— «Рысак и скакун». 1907, № 30, 29 июля, стр. 378).

Серов сделал несколько рисунков с лошадей Малютина, а также написал маслом изображение серого жеребца по кличке Летучий (ныне хранится в Музее коннозаводства в Москве).

[123] Варвара Ивановна Икскуль фон Гильденбандт (род. 1846 или 1850 г. — ум. 1929 г.), урожденная Лутковская, — писательница и общественная деятельница.

По-видимому, над ее акварельным портретом Серов работал в мастерской у Репина, который в то время исполнил ее портрет маслом, получивший широкую известность. По словам Репина, Икскуль — «модель интересная и позирует, как статуя» (из письма к П. М. Третьякову от 16 марта 1890 г. — И. Е. Репин. Переписка с П. М. Третьяковым. М.— Л., 1946, стр. 143, 144). Нынешнее местонахождение акварели Серова неизвестно.

[124] Портрет пастора Дальтона Серов исполнил для реформатской церкви в Петербурге (ныне находится в Новгородском историко-архитектурном музее-заповеднике).

[125] Серов копировал в Эрмитаже исполненный Веласкесом этюд головы Иннокентия X. Это было второе произведение Веласкеса, с которого он делал копию. Ранее — в 1885 году — в мюнхенской Пинакотеке он копировал «Портрет молодого испанца» (см. прим. 113, стр. 244). В воспоминаниях Ульянова приводится ответ Серова на вопрос, полезно ли копирование, исходя из его опыта работы над «Иннокентием X»: «Полезно ли, не знаю. Мне было просто приятно остаться наедине с работой Веласкеса, как бы с ним самим. Приятно было всматриваться в нее, размышлять. Вот и все!

Нужно, очень нужно видеть хорошие произведения. Эрмитаж — вот что важно для всех нас» (Н. П. Ульянов. Мои встречи. Изд. 2, дополненное. М., 1959, стр. 57, 58).

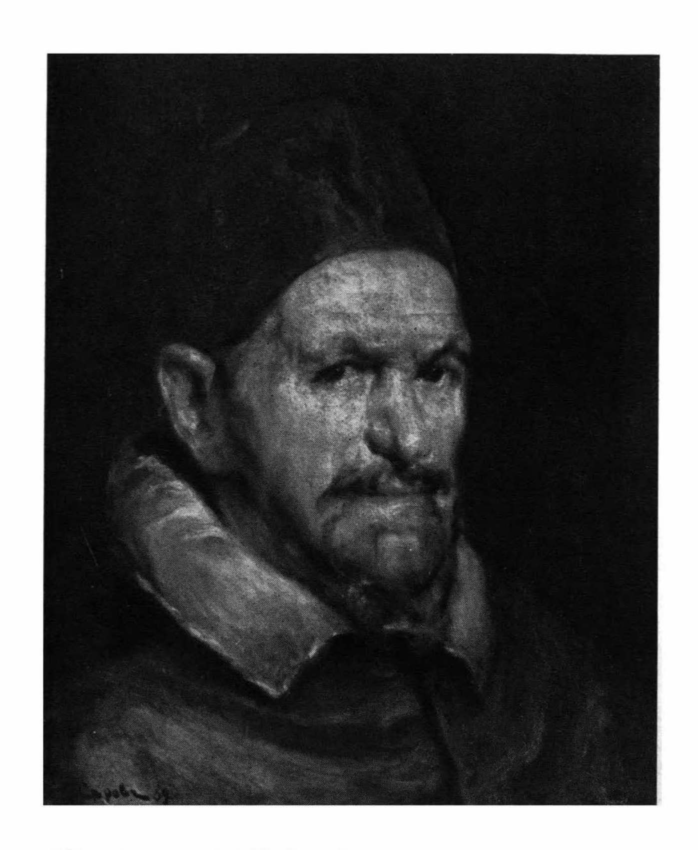
Эта копия Серова экспонировалась на IX периодической выставке Московского общества любителей художеств в 1889—1890 годах.

Сотрудник «Нового времени» А. Д. Курепин в своем еженедельном «Московском фельетоне», делясь с читателями газеты своими впечатлениями об этой выставке, писал: «Обещают сделаться выдающимися художниками гг. Алексеев (головки), И. Левитан (пейзажи), Казанцев, Грандковский (жанр) и г. Серов (сын композитора), портреты которого невольно привлекают внимание. В них сказывается большая сила кисти. Иные восторженные меценаты уже видят в г. Серове „московского Веласкеса", но, пока что, восторженность и хвала меценатов дали только г. Серову повод небрежничать в отделке деталей и позволять себе якобы гениальные дерзости в колорите. Это жаль. Веласкес Веласкесом, а работать над собой и над портретами все-таки нужно» («Новое время», 1889, 30 декабря, № 4970).

В настоящее время серовская копия с этюда головы Иннокентия X хранится в собрании А. Г. Бирчанской в Париже. В настоящем издании воспроизводится впервые.

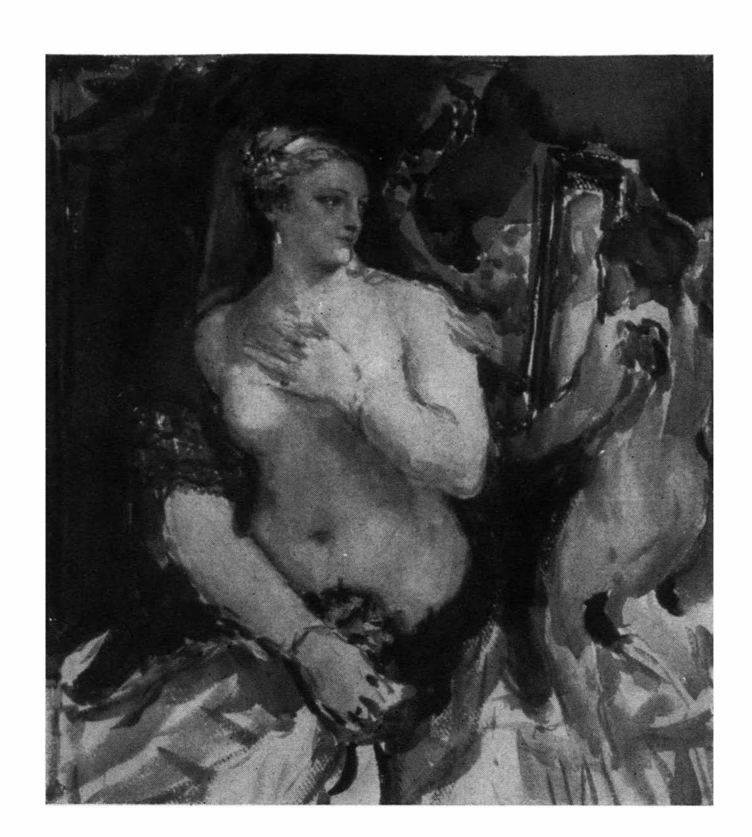
[126] Константин Алексеевич Коровин (1861—1939) — выдающийся художник, близкий друг Серова.

Серов познакомился с Коровиным в 1886 году. С тех пор и до конца жизни Серова их связывала большая дружба. «Антон» и «Артур» (так прозвал Мамонтов Серова и Коровина) составляли одно время, по словам А. Я. Головина, «неразлучную пару» (А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.—М., 1960, стр. 24). И вместе с тем по своему характеру, жизненному укладу и темпераменту Серов и Коровин были очень не похожими друг на друга людьми. Это невольно поражало современников. С. А. Щербатов, хорошо знавший обоих друзей, задав вопрос, «как могут два человека, столь разные во всех отношениях, дружить и было ли это подлинной дружбой», писал: «... Трем предметам глубокой искренней своей любви Коровин оставался верен всю свою жизнь <...> — а именно родине — России, искусству и природе. Эта верная любовь к этим трем предметам любви и связывала Коровина с Серовым» (Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1955, стр. 269). Серов, по словам многих очевидцев, высоко ценил своего товарища. Вот что писал по этому поводу И. Э. Грабарь: «Серов не раз признавался мне, что никто из его сверстников не производил на него столь обаятельного и гипнотизирующего впечатления, как именно Коровин. Он любил его особенно нежно, любил и ценил его исключительное живописное дарование» (Грабарь, стр. 120, 121). Свидетельством того, как, в частности, Серов высоко ставил Коровина-педагога, служит следующий факт, до сих пор остававшийся неизвестным. В 1901 году, когда в Училище живописи, ваяния и зодчества обсуждался вопрос, кого пригласить преподавателем в высший класс, Серов подал прошение об отставке и заявил, что «возьмет это прошение обратно только при условии выбора в преподаватели предложенного им кандидата, К. А. Коровина» (протокол заседания совета Училища от 3 мая 1901 г. — Не издано; ЦГАЛИ). В таких условиях Коровин стал преподавателем Училища.



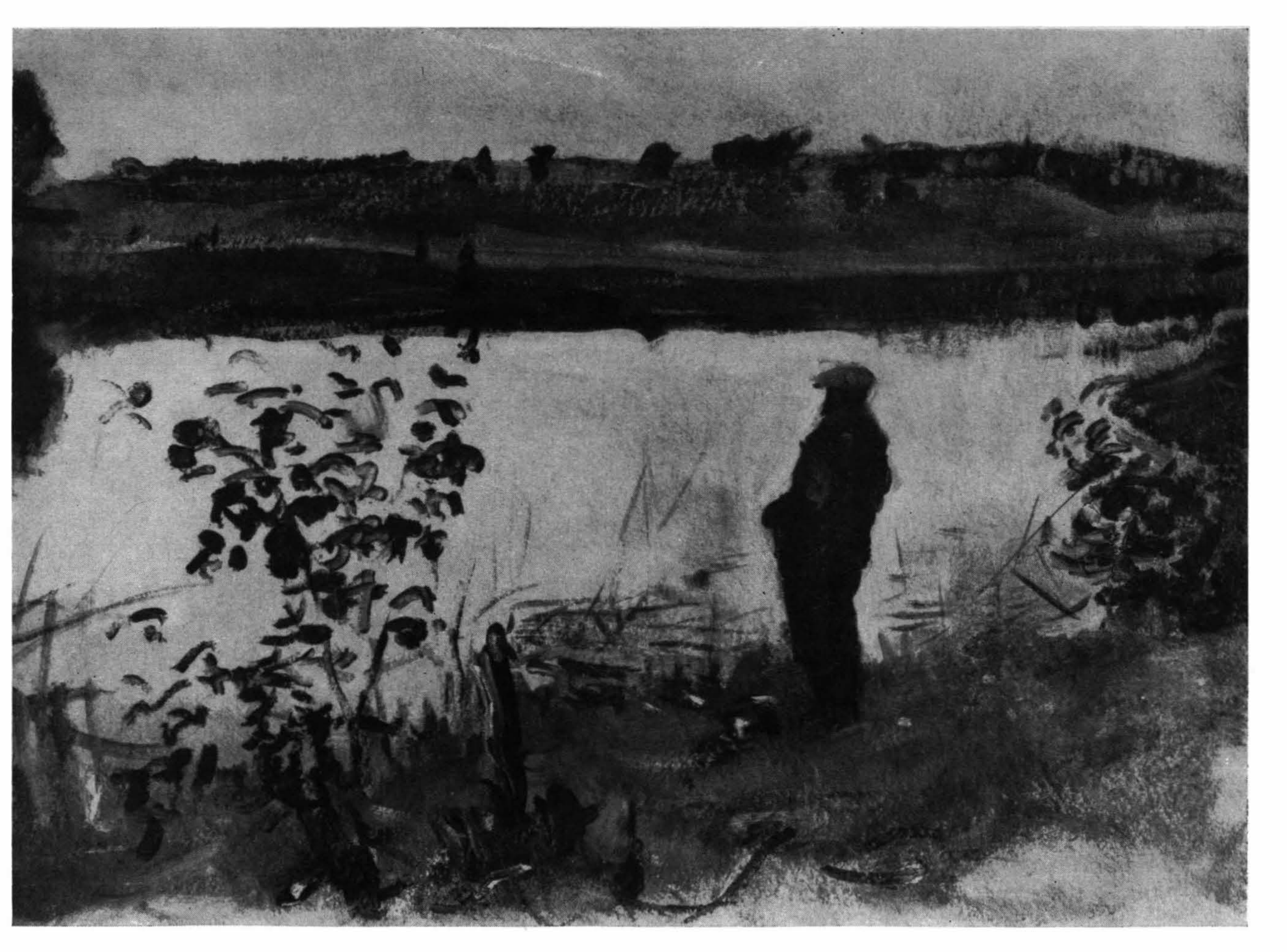
КОПИЯ С ПОРТРЕТА ПАПЫ ИННОКЕНТИЯ X РАБОТЫ ВЕЛАСКЕСА. Масло. 1889.

Оригинал находился в Эрмитаже, ныне в Национальном музее, Вашингтон.



КОПИЯ С КАРТИНЫ ТИЦИАНА «ВЕНЕРА ПЕРЕД ЗЕРКАЛОМ». Акварель. 1890-е гг.

Оригинал находился в Эрмитаже, ныне в Национальном музее, Вашингтон.



К. А. КОРОВИН НА БЕРЕГУ КЛЯЗЬМЫ. Масло. 1905.

Ни с кем другим из своих товарищей Серов не был так связан, как с Коровиным. Это единственный художник, с которым Серов, отличавшийся большой требовательностью, создавал совместные произведения. Первую такую работу они выполнили в 1890 году, когда написали картину «Хождение по водам», в 1898 и 1908 годах — декорации к «Юдифи», а в 1904 году — портрет Ф. И. Шаляпина. Неоднократно они работали вместе над натурой: в 1891 году Серов и Коровин ездили на этюды во Владимирскую губернию, они имели общую мастерскую. Летом 1894 года состоялась их совместная поездка на Север; вместе они преподавали в одном и том же классе в Училище живописи, ваяния и зодчества.

О дружбе двух художников живо рассказано в книге воспоминаний: Н. И. Комаровская. О Константине Коровине. Л., 1961.

Серов неоднократно портретировал Коровина. Нам известно шесть таких произведений: «К. А. Коровин на этюде» (1891), «К. А. Коровин» (1891), «К. А. Коровин на берегу пруда», «К. А. Коровин на берегу Клязьмы», «К. А. Коровин» (набросок), «Рассуждение о рыбе и прочем» (последние три относятся к 1905 г.).

На склоне своей долгой жизни во Франции, где он жил с 1923 года, Коровин стал заниматься литературным трудом, в котором проявил большое дарование. Это был одновременно и приработок, так как случавшаяся работа художника-декоратора не давала необходимых средств для жизни. Бесхитростные рассказы Коровина о пережитом и виденном показывают, какое большое сердце было у этого замечательного художника. Им с неподдельным блеском и трогательностью написаны воспоминания о С. И. Мамонтове, Врубеле, Левитане, Поленове, Саврасове, Чехове и многих других. Часть этих рассказов позже легла в основу его книги «Шаляпин. Встречи и совместная жизнь» (Париж, 1939). Думал он, по-видимому, написать свои воспоминания и о Серове, память о котором его никогда не покидала, но не исполнил своего намерения. Предположить это дает основание появившийся в печати его мемуарный очерк «Репин, Врубель, Серов. Из воспоминаний» («Иллюстрированная Россия», Париж, 1931, № 40, стр. 6), в котором Серов упоминается вскользь. Очевидно, это первая публикация из задуманного Коровиным цикла. Трудности, вставшие перед Коровиным, — писать о Серове значило писать о самом себе — заставили его, вероятно, отказаться от этой мысли. Многочисленные теплые упоминания о Серове неоднократно встречаются в мемуарных рассказах Коровина и представляют несомненный интерес.

127 Точных сведений о Еропкиной нет, но, по-видимому, это была родная сестра Виктора Васильевича Еропкина (1850—1908), дворянина, находившегося под негласным надзором полиции с 1884 года (Деятели революционного движения в России. Био-библиографический словарь. Составлен А. А. Шиловым и М. Г. Карнауховой. Т. 3, вып. 2. Восьмидесятые годы. М., 1934, стлб. 1363—1364). В. С. Серова была хорошо знакома с Еропкиным и членами его семьи, так как в 1888 году проживала у него на хуторе (письмо Департамента полиции от 29 января 1903 года симбирскому губернатору.— Не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «По запросам о политической благонадежности лиц. По Симбирской губ., об учителях и учительницах и народных чтениях», 1902 г., 26, ч. 53, лит. А, л. 4). Еропкины и Серова были участниками коммуны

«Криница», которая была организована В. В. Еропкиным и Н. Н. Коган (Друцкой-Соколинской).

[128] См. прим. 7, стр. 183.

[129] Эта опера Серовой не была принята к постановке дирекцией императорских театров в основном из-за отрицательного отзыва Э. Ф. Направника. Композитор утверждал: «Либретто представляет смесь нелогичности, бессвязности и наивности; это ряд сценических несообразностей. Чем же отличается музыка от текста одного и того же автора? Лучше ли она оперы „Уриель Акоста", представленной в 1883 году на рассмотрение дирекции императорских театров и, несмотря на неблагоприятные отзывы специалистов, поставленной на сцене императорского московского Большого театра, но без всякого успеха? Нет, не лучше, и это означает не шаг вперед, а шаг назад. Музыка, по своим внутренним и техническим достоинствам, не уступает либретто. Она бессодержательна и нелогична; это набор звуков без внутренней связи, это блуждание с неестественною и уродливою гармонизациею и такими же модуляциями. Последствием этих важных недостатков является и полное отсутствие формы с основной темой, ее развитием и заключением. Точь-в-точь то же самое, что и в опере „Уриель Акоста". Просмотрев и проиграв с величайшим усилием всю пятиактную оперу, выносишь впечатление бесконечной, бессодержательной и бессвязной фантазии» (Э. Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. Л., 1959, стр. 70, 71). В те дни, когда дирекция императорских театров судила, как быть с этим произведением В. С. Серовой, газета «Новости и биржевая газета» проявила к нему интерес, напечатав статью «Новая опера г-жи В. С. Серовой», в которой подробно излагалось либретто (изд. 1, 1891, 6 марта, № 65). В письме к М. Я. Симонович от 6 (19) мая 1890 года Валентина Семеновна сетовала: «Направник провалил мою „Марию". Я конечно этого ожидала, но... все-таки больно» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

По словам Н. Ф. Финдейзена, в сезон 1890/91 года в фойе Мариинского театра Серовой удалось организовать вечер, на котором «для пробы были исполнены десять отрывков из „Марии д'Орваль" (под рояль)» (Н. Ф. Финдейзен. Из моих воспоминаний. Ч. 3. В. С. Серова. — Не издано; отдел рукописей ГПБ).

[130] Николай Федорович Финдейзен (1868—1928) — историк музыки, автор капитального труда «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века» (в 2-х т., 1928—1929) и многих других работ.

В 90-х годах Финдейзен был одним из редакторов издания критических статей А. Н. Серова. Творчество А. Н. Серова Финдейзен неоднократно пропагандировал: в «Ежегоднике императорских театров» (сезон 1893—1894) опубликовал статью «Новые материалы для биографии А. Н. Серова», в 1896 году — «Письма Александра Николаевича Серова к его сестре С. Н. Дю-Тур» и в 1900 году выпустил книгу «А. Н.Серов. Очерк его жизни и музыкальной деятельности» (второе издание появилось в 1904 году. См. также Приложение 2, письмо 45, стр. 142).

В 1894 году Финдейзен основал журнал «Русская музыкальная газета», который выходил до 1918 года. При Советской власти Финдейзен заведовал музыкальным музеем Государственной филармонии в Ленинграде.

В архиве Финдейзена, который хранится в отделе рукописей ГПБ, находится свыше 80 писем Серовой к нему за 1891—1905 годы. Там же имеются неизданные воспоминания Финдейзена о выдающихся деятелях музыки, и в их числе о В. С. Серовой.

[131] Неурожай 1891 года, поразивший большинство губерний черноземной полосы, сопровождался вспышками холеры среди бедствовавшего крестьянства. В кругах прогрессивно настроенного общества все громче и настойчивее ставился вопрос: что делать? (см. письмо Н. С. Лескова к Л. Н. Толстому от 20 июня 1891 г. — Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. М., 1962, стр. 540). «В Москве, — вспоминала впоследствии В. М. Величкина, участница движения помощи голодающим, — начали составляться всевозможные кружки и общества для сбора пожертвований в пользу голодающих крестьян» (Вера Величкина. В голодный год с Львом Толстым. М. — Л., 1928, стр. 16). Вскоре помощью голодающим занялись многие передовые люди России. Одним из первых, кто откликнулся на голод, был Л. Н. Толстой, выступавший со статьями, которые подымали людей на это благородное дело. Великий писатель непосредственно занимался вопросом питания голодающих, организуя столовые.

Передовая часть русского общества, выросшая на благородных идеях и традициях 60-х годов, широко отозвалась на призывы и пример великого писателя: Короленко, Чехов, Успенский и многие другие непосредственно участвовали в борьбе с голодом в деревне, стремясь также «поставить перед обществом, а может быть и перед правительством, потрясающую картину земельной неурядицы и нищеты земледельческого населения на лучших землях» (В. Г. Короленко. Собрание сочинений. Т. 9. М., 1955, стр. 736, 737).

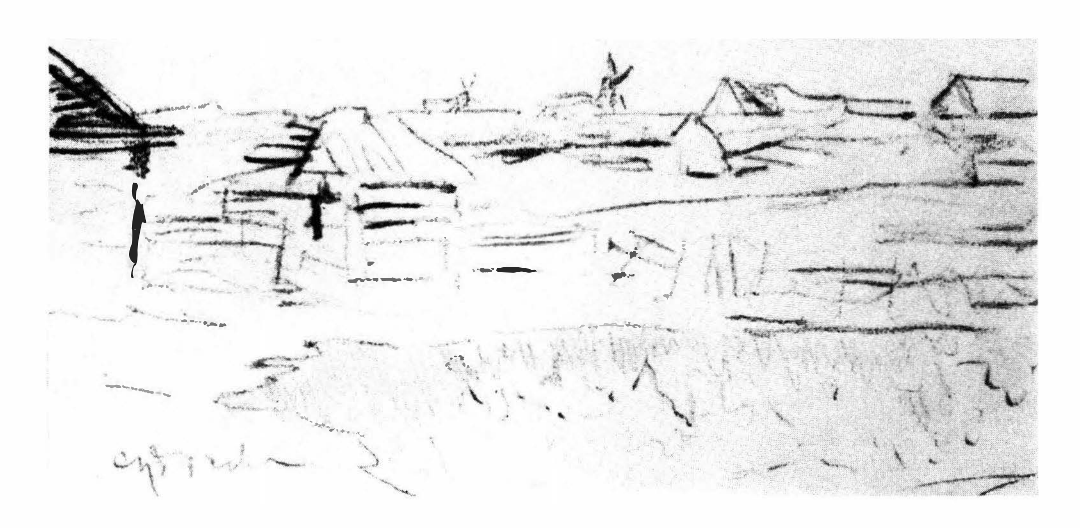
Художники не остались в стороне от широкого общественного движения помощи голодающим. В. М. Васнецов внес в фонд помощи голодающим 3000 руб. («Новости дня», 1892, 9 января, № 3068). Выпускались различные сборники, в которые художники отдавали свои произведения. В. Д. Поленов, например, сожалел, что он опоздал со своим рисунком: «Очень мне жаль, что в сборнике в пользу голодающих не будет моего рисунка, но теперь, я думаю, будет уже поздно. Вы видитесь, спросите пожалуйста, нельзя ли в какой-либо другой поместить» (из письма В Д. Поленова к А. А. Киселеву от 3 декабря 1891 г. — Не издано; отдел рукописей ЛБ). Многие художники участвовали в организованной Московским обществом любителей художеств выставке картин в пользу голодающих, состоявшейся в ноябре 1891 года. Наряду с Репиным и Поленовым в ней приняли участие и молодые художники, сами находившиеся обычно в стесненных материальных условиях: Серов, Левитан, К. Коровин, А. Васнецов и др. В среде участников этой выставки встал вопрос, как распорядиться деньгами, которые могут быть выручены от продажи картин. «Некоторые художники, — сообщала газета „Новости дня“, — предлагают целиком жертвовать их в пользу голодающих. Другие протестуют. И протестующие отчасти правы. Это большей частью молодые художники, для которых труд их — их насущный хлеб. Разумеется, Поленов, Репин, Маковские могут пожертвовать даже целые коллекции. Их картины раскупаются нарасхват. Но не в таком положении находятся молодые художники. Им еще приходится вести

борьбу. Каждая купленная картина для них не только шаг вперед. Это еще и лишний кусок хлеба. Они охотно готовы жертвовать в пользу голодающих, но сами не хотят стать в их ряды. И потому предлагают жертвовать в пользу пострадавших от неурожая известную часть вырученных от продажи денег. Ну, хоть половину. По всему вероятно, это предложение и восторжествует» («Новости дня», 1891, 4 ноября, № 3003). Однако взяло верх противоположное мнение. По сообщению этой же газеты, вся сумма, вырученная от продажи картин,— 14 048 рублей — была отдана в помощь голодающим («Новости дня», 1891, 12 декабря, № 3041). Согласно записи в рукописном «Списке картин, рисунков и других художественных работ», экспонировавшихся на этой выставке, здесь была картина Серова «Лето», оцененная в 150 рублей («Список..» хранится в ЦГАЛИ). Несмотря на то что выставка дала большую сумму денег в пользу голодающих и, казалось бы, этим оправдала возлагавшиеся на нее надежды, художественная ее сторона вызвала у некоторых журналистов ядовитые замечания. Писали, будто Московское общество любителей художеств «торопливо собрало все, что подвернулось под руку, или все то, что называется: „на тебе, боже, що мени не гоже“» (Н. Александров. Две выставки вместе. — «Новости дня», 1891, 23 ноября, № 3022). «„Даровому коню в зубы не смотрят“ — девиз всей выставки», — писал другой рецензент (В. Д<орошевич>. Картинная выставка в пользу пострадавших от неурожая. — «Новости дня», 1891, 26 ноября, № 3025). Эти нападки были преувеличены. На выставку Поленов дал повторение картины «Христос и грешница», Репин — повторение картины «Николай Мирликийский избавляет от смерти трех невинно осужденных» (эту копию за 5000 рублей приобрел И. Н. Терещенко), Левитан — «Зимний вечер» (картину купил А. П. Ланговой за 76 рублей) и «Восход луны», К. Коровин — «Мостик».

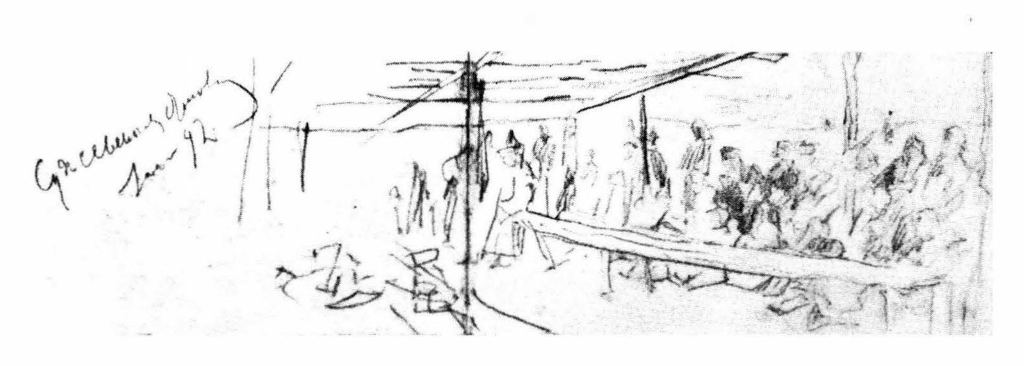
Известен и другой факт участия Серова в деле помощи голодающим. Когда московский дамский комитет организовал базар в пользу пострадавших от неурожая, художественное оформление одного из его павильонов исполнил театральный декоратор К. Ф. Вальц, нашедший, как сообщала газета, «подкрепление в молодых талантах Коровина и Серова, известных по передвижническим выставкам» (Благотворительный базар. — «Новости дня», 1891, 14 декабря, № 3043).

Дочь Серовой Н. В. Немчинова-Жилинская, совершившая летом 1892 года вместе с братом поездку в Симбирскую губернию, указывала в своих воспоминаниях о нем, что он принял активное участие в сборе средств для оказания помощи крестьянам: «...впоследствии я узнала, Валентин Александрович, по просьбе мамы, во время сеансов вдруг вытаскивал подписной лист в пользу голодающих или, позднее, на помощь политическим заключенным. Отказать художнику какому-нибудь магнату Морозову, или баронессе Икскуль, или князю — было неудобно. Подписывалась крупная сумма, которая поступала к маме на столовые или вообще на многочисленные нужды деревни» (не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва).

Позже, в 1893 году, когда в некоторых губерниях снова разразился голод, имя Серова встречается среди участников вечера в Немецком клубе, который устраивало Гигиеническое общество в пользу фонда «санитарных столовых». Это тот самый «концерт с художниками», о котором сообщает В. С. Серова в комментируемом письме. Цель фонда «санитарных столовых», как утверждали «Русские ведомости», «как нельзя



ВИД СЕЛА СУДОСЕВА, СИМБИРСКОЙ ГУБЕРНИИ. Рисунок из альбома. 1892.



СТОЛОВАЯ В СЕЛЕ СУДОСЕВЕ, СИМБИРСКОЙ ГУБЕРНИИ. Рисунок из альбома. 1892.



ГОЛОД. Рисунок (перо, коричневые чернила поверх карандаша). 1892.
Исполнен во время поездки в Симбирскую губернию.

более своевременна, в особенности ввиду холеры, которая грозит появиться прежде всего в местностях, вторично пострадавших от неурожая. Хорошее питание для населения, истощенного нуждой, является одним из наиболее надежных средств в борьбе с грозящей эпидемией, для чего и предполагается открывать там, где в этом представится необходимость, санитарные столовые». Газета отмечала, что в организации вечера «приняли горячее участие наши самые выдающиеся художники», а также директор консерватории В. И. Сафонов, который «взял на себя музыкальную часть вечера», и профессор школы Филармонического общества Вл. И. Немирович-Данченко, осуществивший со своими учениками постановку «никогда не шедшей в Москве пьесы А. Майкова „Три смерти“». И далее упомянув, что декорация к постановке «бесподобно написана В. Д. Поленовым», газета сообщала: «...художники ставят целый ряд других картин, для которых ими же написаны декорации. Кроме того, многие художники, как Репин, Поленов, Маковский, Киселев, Левитан, Пастернак, Переплетчиков, Серов и др., пожертвовали для продажи свои картины-этюды, которые и будут выставлены в залах клуба» («Русские ведомости», 1893, 10 апреля, № 96). В этой же газете была напечатана афиша вечера. В ней говорилось, что во втором отделении будут поставлены «живые картины»: «а) „Светильники“, поставлена В. Д. Поленовым, б) „Садко“, по эскизу И. Е. Репина, поставлена В. А. Серовым, в) „Вечерницы“, „Мать и дочь“, поставлены В. Е. Маковским, д) „Юдифь“, поставлена Л. О. Пастернаком, е) Сцена из „Ада“ Данте, поставлена В. А. Серовым». В бумагах А. С. Симонович сохранился билет на этот вечер, который состоялся 10 апреля 1893 года. На его обратной стороне имеется следующая запись: «Самые эффектные картины „Юдифь“ Пастернака, Серов — „Виргилий и Данте в аду“, „Садко“ по Репину. Тоню вызывали усиленно, вполне заслуженно — хлопотал без конца» (не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва). Успех «живых картин» отмечала и печать: «Трудно отдать преимущество какой-либо из них,— говорилось в „Русских ведомостях“ (1893, 13 апреля, № 99),— каждая из них была своего рода художественным перлом <...> Г. г. Поленов, Серов и Пастернак должны были неоднократно выходить на настойчивые вызовы публики. Зала была полна. Вообще вечер вышел далеко не заурядным и прошел очень оживленно». Гигиеническое общество было весьма довольно результатами вечера: чистая прибыль превысила 1500 руб. 23 апреля 1893 года в «Русских ведомостях» (№ 109) Общество приносило свою «глубокую благодарность» всем участникам вечера и «г. г. художникам, поработавшим над постановкой живых картин или пожертвовавшим свои этюды-картины». Вторым в перечислении художников стоит имя В. А. Серова. И это не случайно, так как в основном благодаря заботам Серова концерт имел успех. Е. Д. Поленова в письме к Е. Г. Мамонтовой от 11 апреля 1893 года обмолвилась даже, что «произошел Антонов праздник» (Поленовы, стр. 489).

Тот кошмар, который довелось Серову увидеть в голодной деревне в 1892 году, произвел на него огромное впечатление. Вероятно, именно в это время им был исполнен рисунок «Голод» (ныне находится в Музее Ашмола при Оксфордском университете в Англии. В настоящем издании воспроизводится впервые. Вариант рисунка — в ГРМ). Изображена крестьянка, которая еле стоит на ногах и с великой горечью глядит на издыхающую лошадь, последнюю помощницу семьи. Минимальными средствами

Серов достиг в этом наброске большой выразительности. Поэтому рисунок оставляет неизгладимое впечатление. Позже, в 1899 году, Серов, развивая ту же тему, исполнил для литературно-художественного сборника «В помощь пострадавшим от неурожая», изданного редакцией газеты «Курьер», акварель «Безлошадный» (местонахождение оригинала неизвестно). С. С. Голоушев, который от имени редакции пригласил Серова принять участие в сборнике, вспоминал впоследствии: «Он был очень отзывчив и всегда охотно шел на такие просьбы. Он пообещал сделать. „Когда же?“ — спросил я. „Заходите побеседовать вечером: я что-нибудь нарисую“. И вот я зашел и видел, как рисовал Серов. На клочке бумаги, взявши тушь, он начал рисовать. Курил сигару, с которой он обыкновенно не расставался, обмакивал кисть в краску, долго смотрел на бумагу и затем осторожно клал мазок. Снова курил, ополаскивал кисть, снова брал тушь и снова клал мазок. В общей сложности он, вероятно, положил двадцать пять мазков на эту акварель, а работал два вечера, и получилась прекрасная вещица, изображающая крестьянский двор с мужиком, который, завернувшись в армяк, вышел поутру и видит на дворе издохшую от голода лошадь. Серов положил двадцать пять мазков, но каждый из этих мазков лег на свое место так, как нужно, нельзя было ни прибавить, ни убавить, ни изменить что-либо» (С. Глаголь. Художественная личность В. А. Серова.— «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1911, № 10, ноябрь-декабрь, стр. 477).

[132] В своих воспоминаниях о В. А. Серове Н. В. Немчинова-Жилинская так рассказывает об этом пребывании в Крыму:

«...Как-то, кажется в 1893—1894 году, когда мне было лет 14, мы с мамой проводили лето в Крыму в семье брата, около небольшого тогда местечка Кокоза. Мама, зная, что я люблю художество и кое-что сама малюю, упросила брата немного позаняться со мной, поруководить моим рисованием. Однажды Тоша взял мои рисунки, перебрал их довольно меланхолично, просмотрел их с довольно сонным видом и потом решительно сказал:

— Нет, Надя, способности к рисованию у тебя нету, а только так — посидела возле художников да кой-чего насмотрелась, и все. Но если хочешь, то будем ходить с тобой вместе, я буду рисовать, и ты пристраивайся с карандашиком. Я буду Дон-Кихот, а ты Санчо-Панчо. Согласна? — он метнул на меня глазами, и добрая улыбка скользнула по его губам. Я, конечно, согласилась.

И так мы стали ходить вместе по окрестностям Кокоза. Меня только все удивляло: почему Тоша выбирает все какие-то захолустные места. И совсем даже не красиво, заберется куда-нибудь, откуда и моря-то не видно, крыши домов, да трубы, да серые скалы. А то еще того лучше: какой-то татарский дворик! Ну что тут красивого? маленький тесный дворик, со всех сторон стены на солнечной стороне так ослепительно белеют, да два-три дерева с широкими листьями, под тенью которых мы садились, я со своим альбомчиком, брат с мольбертом и красками. Я устраивалась в отдалении, боясь заглянуть на его полотно, а он искоса поглядывал на меня и иногда одобрительно кивал головой, но большею частью равнодушно отворачивался. Единственный раз я была очень довольна его выбором. Вышли мы (а ходили мы, как всегда, в глубоком

молчании) на широкий берег открытого моря. Вдали виднелась длинная коса земли, уходящая в сверкающее море, вблизи было нагромождение больших серых камней, так чудно выделявшихся на фоне синего моря. С нами шла наша знакомая в белом платье. Как я узнала из разговора брата с ней, она будет изображать Ифигению. Тоша усадил ее на камни, сам отошел, долго приглядывался и, наконец, уселся и начал быстро легкими линиями бегать по бумаге (это был набросок). Ну и совсем она не похожа на Ифигению, толстая и некрасивая, без нее берег моря гораздо красивее, думалось мне. Кажется, Тоша был в молчаливом соглашении со мной, и потом мы приходили уже без „Ифигении". Судьба этой картины — кажется, так и осталась у него в набросках, но они чудесны. Однажды он дал мне рисовать акварелью цветы в стакане с водой, и, когда я ему протянула свой законченный рисунок, он воскликнул: „Ну вот, сразу видно женщину, цветочки у нее вышли хоть куда! Посмотри, мама, мой Санчо-Панчо превзошел себя. Ну, а что касается остального, то стою на своем — способности ниже средних. Так-то, сестрица!"

Не помню, кажется, после этого я перестала ходить с ним, да и уехали мы скоро из Крыма» (не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва).

[133] Константин Петрович Победоносцев (1827—1907) — обер-прокурор синода, реакционный государственный деятель России. В 1902 году Серов исполнил его портрет. В. С. Серова действительно была у Победоносцева (см. очерк о ней, стр. 40).

[134] На какое-то время Валентина Семеновна все же, не выдержав, уехала в Москву. В письме к Н. Ф. Финдейзену от 26 декабря 1894 года она сообщала, как поступила в дальнейшем: «Пережив чуть ли не с трагизмом мой нравственный кризис, вызванный событиями последних месяцев, я решаюсь довести борьбу до конца и „вернулась в деревню"» (не издано; отдел рукописей ГПБ). О том, как окончилась на этот раз ее борьба с местными властями, помещиками и духовенством Симбирской губернии, Серова извещала 8 июля 1895 года того же Н. Ф. Финдейзена: «Меня сделали попечительницей одной школы и разрешили библиотеку. Вы видите, что хлопоты мои петербургские увенчались успехом» (не издано; хранится там же).

[135] Издание называлось: А. Н. Серов. Критические статьи. Оно вышло в четырех томах под наблюдением комитета, в составе которого были товарищи композитора по Училищу правоведения: Н. И. Стояновский, П. И. Чайковский, А. А. Герке и А. Е. Молчанов. На Валентину Семеновну пала большая часть работы по этому изданию. Согласно сведениям, содержавшимся в одной тогдашней заметке, она подготовила половину первого, второй и третий тома, В. В. Стасов — половину первого тома, Н. Ф. Финдейзен — четвертый том («Русские ведомости», 1895, 11 октября, № 281). Первый том появился в свет в 1892 году, последний — в 1895 году.

[136] Геннадий Петрович Кондратьев (1834—1905) — оперный певец, с 1864 по 1900 год — главный режиссер Мариинского театра.

[137] Г. П. Кондратьев, которого считали «вершителем судеб казенной русской оперы» (Откровенный. Петербургские письма.— «Русское слово», 1900, 16 февраля, № 47) лишь частично исполнил просьбу В. С. Серовой. Другого спектакля «Вражьей силы» перед постом не было, но зато сбор с юбилейного представления, как извещала газета «Новое

время», был «пожертвован <...> дирекциею на издание оркестровой партитуры „Юдифи“» (Музыка и театр. — «Новое время», 1896, 2 февраля, № 7159).

[138] Речь идет о фотопортрете, исполненном выдающимся русским фотографом второй половины прошлого века Андреем Ивановичем Деньером (1820—1892). О нем см.: С. Морозов. Русская художественная фотография. Очерки из истории фотографии. 1838—1917. М., 1955.

[139] Семен Николаевич Кругликов (1851—1910) — педагог и музыкальный критик, ученик Н. А. Римского-Корсакова; директор Московской филармонии (1898—1906 гг.). Большая эрудиция снискала Кругликову как критику широкую популярность (см., например, фельетон В. М. Дорошевича «Петроний оперного партера» в его книге «Старая театральная Москва», Пг.— М., 1923).

[140] По-видимому, речь идет об «Обществе доставления сельскому и городскому населению нравственных и разумных развлечений».

[141] Александр Борисович Хессин (1869—1955) — известный дирижер, музыкально-общественный деятель.

После революции Хессин — член правления и дирижер Государственной филармонии, преподаватель Государственного института театрального искусства и Музыкального техникума им. А. К. Глазунова. В 1929 году ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. С 1935 года Хессин — художественный руководитель и главный дирижер Оперной студии Московской государственной консерватории, а с 1943 года — музыкальный руководитель ансамбля советской оперы Всероссийского театрального общества.

С Серовой Хессин познакомился в 1891 году. Несмотря на то что Хессин был более чем на двадцать лет моложе Серовой, их отношения стали самыми дружескими. В своих воспоминаниях Хессин очень тепло отзывается о Валентине Семеновне, «большой общественнице и одаренном музыканте» (А. Б. Хессин. Из моих воспоминаний. М., 1959, стр. 100—103). В свою очередь, Серова отдавала должное Хессину, публично заявляя о нем как о «тонком теоретике, поклоннике изящных форм», «крупной, видной музыкальной личности» (В. Серова. Итоги. — «Русские ведомости», 1913, 17 августа, № 189; В. Серова. Значение дирижера в современной музыке. По поводу концерта г. Хессина. — «Россия», 1902, 20 декабря, № 954). Энергичная Серова оказала Хессину большую помощь в 1901—1902 годах, когда он после ряда концертов и гастролей за границей впервые стал выступать в России. Недаром в своих воспоминаниях Хессин писал об этом времени: «Знакомых в Москве у меня не было, но был один друг в лице дорогой В. С. Серовой, которая во время моих дебютов в Москве со мной не разлучалась, как не разлучалась и во время моих выступлений в Петербурге» (А. Б. Хессин. Из моих воспоминаний. М., 1959, стр. 116).

К сожалению, в своих воспоминаниях Хессин ничего не пишет о Серове, об отношениях с ним. Можно только предположить, что они не были так скудны, как это кажется на первый взгляд. Известно, что в 1902 году Хессин вместе с Серовыми ездил в Байрейт для прослушивания вагнеровского цикла. В архиве Хессина сохранился шарж на него работы Серова (ММК).

[142] Имеется в виду книга Н. Ф. Финдейзена «А. Н. Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность» (СПб., 1904). См. также Приложение 2, письмо 45, стр. 142, и прим. 144 и 145, стр. 261, 262.

[143] О каком портрете идет речь, установить пока не удалось.

[144] В этом письме к Н. Ф. Финдейзену Серов так говорил о Валентине Семеновне: «...в книге Вашей имеется одна несправедливость, на которую не могу не указать. В конце, где идет перечень кем и что сделано было в память А. Н. Серова, — работа, ради того же, со стороны вдовы его — Валентины Семеновны — несколько умалена. Не знаю точно, в чем заключалось участие Валентины Семеновны в окончании оперы „Вражья сила“, но оно было. При постановке памятника, знаю, что лишь исключительно благодаря настоянию Валентины Семеновны он получил тот все же приличный вид, который Вы называете даже изящным, желание правоведов было поставить часового с лампадкой... Возможно, Вы могли не знать об этом. Об труде и энергии, положенной Валентиной Семеновной на дело издания критик А. Н. Серова, — Вы не могли не знать, одной инициативы и царских денег немножко мало. Об инициативе же и работе Валентины Семеновны по печатанию партитур оперы „Юдифь“ не упоминается совсем. Между тем, корректура велась ею всю зиму в Лейпциге. Надо надеяться, что когда-нибудь Валентина Семеновна получит вообще должную оценку» (не издано; отдел рукописей ГПБ). Н. Ф. Финдейзен, получив, по его словам, «прекрасное письмо» Серова, «не хотел быть невежливым» и собирался на него ответить (из черновика письма к В. С. Серовой от 18 августа 1905 г. — Не издано; хранится там же). Сделал ли он это — неизвестно.

В письме Серова, как и в комментируемом письме В. С. Серовой, речь идет о втором издании книги Финдейзена «А. Н. Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность» (СПб., 1904).

[145] Ниже Валентина Семеновна подвергает критике следующее место из книги Финдейзена: «Почему Серов женился, несмотря на свой 40-летний возраст? Что могла принести ему эта новая для него семейная жизнь? Эти два важных вопроса до сих пор или совершенно обходились лицами, описывавшими жизнь автора „Юдифи“, или же, что еще печальнее, упоминались ими в сдержанно-осуждающей Серова форме. Между тем, проследив всю жизнь Серова, всякий беспристрастный наблюдатель должен убедиться в том, что натура А. Н. *всегда* требовала привязанности, просто ли дружеской или сердечной в то же время. <...> Весьма возможно, что семейная жизнь была мечтою Серова, до сих пор бившегося в своем холостом одиночестве. Пусть Серов сочетал свою жизнь с существом, еще покуда неопытным, для него, быть может, слишком молодым, но это существо поняло работу Серова, поняло его стремления, а потому и он мог быть более счастливым в своей дальнейшей жизни. Для русского общества брак А. Н. Серова с В. С. Бергман имеет еще то значение, что от него произошел наш высокоталантливый художник В. А. Серов...» (Ник. Финдейзен. А. Н. Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность. СПб., 1904, стр. 110, 111).

Впоследствии в своих воспоминаниях Н. Ф. Финдейзен, называя Валентину Семеновну «женщиной незаурядной, искавшей музыкальную правду своими путями, хотя бы

ошибочными», так комментировал происшедший между ним и Серовой обмен письмами: «Послав ей печатную биографию Серова вместе с просьбой дать отрывки из ее воспоминаний для предстоящего №, посвященного памяти Серова, я получил отказ. В письме она выразила полное неудовольствие свое и сына моей биографией и, как мне тогда показалось, даже свысока. Очевидно, она была обижена тем, что я мало коснулся ее роли в жизни Серова и вообще не выделил ее образ в период сочинения „Рогнеды" и „Вражьей силы" — двух произведений, мне мало симпатичных. Так, по крайней мере, я истолковывал заключительную фразу ее письма, по которой выходило, что ее роль в жизни Серова ограничилась только тем, что она *родила ему сына* — известного художника. Мы больше не переписывались» (Н. Ф. Финдейзен. Из моих воспоминаний. Ч. 3. В. С. Серова. — Не издано; отдел рукописей ГПБ).

По-видимому, Валентине Семеновне пришлось воочию убедиться в том, что ее брак с А. Н. Серовым некоторые современники «не поняли и поэтому порицали». Даже Репин, один из близких людей Серовых, и то, согласно дневниковой записи А. В. Жиркевича от 14 октября 1888 года, говорил в кругу знакомых: «Между композитором и его супругой не было ничего общего. У мужа ее на вечерах собиралось очень интеллигентное аристократическое общество. Он писал тогда „Вражью силу", и любители музыки осаждали его, восторгаясь каждой вновь написанной им страницей. Бывало, Серов садится за рояль, чтобы проиграть вновь написанное, а в другом конце квартиры жена его заводит либеральные споры со своими кудлатыми гостями, так что слушать композитора не всегда удавалось. Серов выходил из себя, бросал играть и кричал без церемонии: „Да замолчите ли вы наконец!" На время замолкали. Репин с восторгом рассказывал о гении Серова, об его личности, об его идеалах. По его мнению, женитьба на женщине, совсем для него не подходящей, много повредила его таланту и помешала многим работам» («Художественное наследство», т. 2, стр. 136).

[146] За четырнадцать лет до этой отповеди Н. Ф. Финдейзену Валентина Семеновна писала ему же 23 мая 1891 года: «Меня ругают, что на памятнике у Серова не посажены заботливой рукой те необходимые атрибуты могильного украшения — розы, незабудки и пр., пр.». И далее она обронила пророческие слова: «А *мой* памятник, который я ставлю без помощи, с лишениями и с обидами, трудясь над ним как последний поденщик... этого памятника не оценят и *выругают:* вечная моя награда!» (не издано; отдел рукописей ГПБ).

[147] Павел Иванович Гусев (он же Аринушкин; род. в 1876 г.) — крестьянин села Судосева. По словам Серовой, Гусев — «мужик совершенно новой формации; он гордится своим мужичеством и льнет к книжке, к разрешению „проклятых вопросов"» (В. Серова. Встреча нового года в Судосеве.— Не издано; отдел рукописей ММК).

Один из руководителей «Крестьянского союза» в Симбирской губернии в 1905 году, Гусев был весьма революционно настроен, так как еще в 1902 году развивал перед крестьянами своего села такие мысли: «Всем нам, мужикам, кажется, о чем еще думать и чево разбирать, ведь все равно ничем не поможешь нашему мужицкому положению, уж раз мужик, так и оставайся мужиком, каким ты и был. Нет, дорогие собратья, и при нашем положении нужно стремиться выбраться из своего невежества, кото-

рое мешает нам правильно понимать вещи и наше безвыходное положение. Мы не можем уже жить так, как жили наши деды и прадеды» (речь на праздновании десятилетия работы Серовой в деревне, произнесенная 1 января 1902 г. — Не издано; отдел рукописей ММК; текст речи имеет поправки В. С. Серовой).

В декабре 1905 года Гусев был арестован и заключен в тюрьму на один год «за открытую противоправительственную агитацию, за хранение большого количества нелегальной литературы и за распространение прокламаций» (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «О крестьянине Павле Гусеве и др.», V, 1907 г., № 586, ч. 1). После освобождения в мае 1907 года Гусев вместе с четырнадцатью своими односельчанами был выслан на четыре года в Туруханский край. На этот раз он обвинялся, как указывается в деле Департамента полиции, «по делу об образовавшейся в селе Судосеве Карсунского уезда партии крестьян революционного направления и шайки грабителей» (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «О революционной партии крестьян в селе Судосеве Березниковской волости Карсунского уезда», VII, 1907 г., № 2294, л. 4).

В газете «Волжские вести» этому событию была посвящена специальная заметка «крестьянина Ивана Павлова» (не исключено, что ее автором в действительности была В. С. Серова). В заметке, в частности, говорилось: «Новый поход открыт на деревню, самый жестокий и беспощадный <...> Тянутся бесконечной вереницей в далекое изгнание труженики земли русской, ничто, кажется, не причиняет столько горя и страданий, как эта незаконная мера <...> Настроение судосевцев хорошее. Высылку они считают лучше, чем тюрьма и мучительная неизвестность последствий <...> Там хоть будет борьба с природой, мы к этому привычны, говорят крестьяне» (*Иван Павлов* <*В. С. Серова?*>. О высылке. — «Волжские вести», Симбирск, 1907, 7 июня, № 37).

148 Иван Леонтьевич Бузаев (он же Телятников; род. в 1879 г.) — крестьянин, затем учитель церковно-приходской школы села Судосева, «выказал себя, — как указывалось в протоколе его задержания, — человеком весьма неблагонадежным в политическом отношении» (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «О крестьянине Павле Гусеве и др.», V, 1907 г., № 586, ч. 1, л. 5).

149 Григорий Дмитриевич Митянов (род. в 1881 г.) — крестьянин, «участник всех революционных демонстраций в с. Судосеве» (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «О крестьянине Павле Гусеве и др.», V, 1907 г., № 586, ч. 1, л. 9).

150 В то время как Валентина Семеновна «ручалась» за своих воспитанников, в Департаменте полиции уже имелось донесение начальника Симбирского губернского жандармского управления от 2 апреля 1907 года, в котором так говорилось о ней самой и о ее влиянии на крестьян: «Лет пятнадцать тому назад, в голодный 1891 год в с. Судосево, Карсунского уезда, прибыла вдова тайного советника Валентина Семеновна Серова с интеллигентами, устроила столовую для голодающих, лечила тифозных больных и помогала крестьянам. Потом построила для себя флигель, где и поселилась, начав обучать и развивать 10—11-летних мальчиков, которые впоследствии стали учителями. Благодаря денежной помощи и участливому отношению к крестьянам, Серова

приобрела у них громадное доверие в селе Судосеве, устроила чайную, где ее воспитанник Иван Бузаев, имея способности к пению, составил хор, который и пел в чайной для посещающих крестьян. Чайная помещается тоже в доме Серовой. С 1905 года деятельность воспитанников Серовой проявилась очень резко, причем она стала разъезжать по окрестным селам, где агитировала крестьян против правительства, а в чайной с. Судосева собирали крестьян, где проповедовали непризнание властей и внушали, что земли, как казенные, так и частные, должны положительно принадлежать крестьянству, как обрабатывающему ее своими руками. Кроме того, в чайную ходили только те крестьяне, которые сочувствовали этой пропаганде, исключительно молодежь, образовавшая в селе Судосеве особую партию. Те же крестьяне, которые эти взгляды осуждали, в чайную не ходили, партия эта начала запугивать нападениями на них, поджогами, что особенно проявилось в 1906 году, и настолько их терроризировала, что власти от них никаких показаний добыть не могут. С половины лета 1906 года из этой партии организовалась целая шайка, занявшаяся исключительно нападениями и грабежами казенных винных лавок, едущую в пути почту, поджогами помещичьих усадеб и хуторов и увозом из амбаров хлеба. Кроме того, как мною установлено перепиской, в чайной с 13 на 14-е марта сего года были убиты урядник и стражник. Руководителями этой партии и шайки, как установлено свидетельскими показаниями, безусловно являются крестьяне с. Судосева: Павел Гусев и Иван Бузаев, воспитанники Серовой» (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «О революционной партии крестьян в селе Судосеве Березниковской волости, Карсунского уезда», VII, 1907 г., № 2294, л. 33— 34об.).

Спустя месяц после отправки Валентиной Семеновной прошения в министерство внутренних дел, в сентябре 1907 года, в Департамент полиции поступила следующая агентурная информация о ней: «Сотрудником получены сведения, что вдова Валентина Семеновна Серова выдала пособие из революционного комитета в с. Судосево 14-ти семьям, пострадавшим за убийство полицейского урядника и стражника, по 14 рублей на каждую семью» (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «Партия социалистов-революционеров. Агентура. По Симбирской губернии», ф. 102, оп. 237, ед. хр. 9, ч. 53, лит. А, 1903 г., л. 16об.).

[151] Это письмо В. С. Серовой было оставлено без последствий. На препроводительной записке к нему вице-директора Департамента полиции имеется резолюция: «Ходатайство вдовы действительного статского советника Серовой отклонить. 5.VIII. 1907» (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «О крестьянине Павле Гусеве и др.», V, 1907 г., № 586, ч. 1). Однако Валентину Семеновну это не остановило, и она вместе с сыном продолжала свои хлопоты о высланных (см. Приложение 2, письмо 50, стр. 144, и прим. 158, стр. 268).

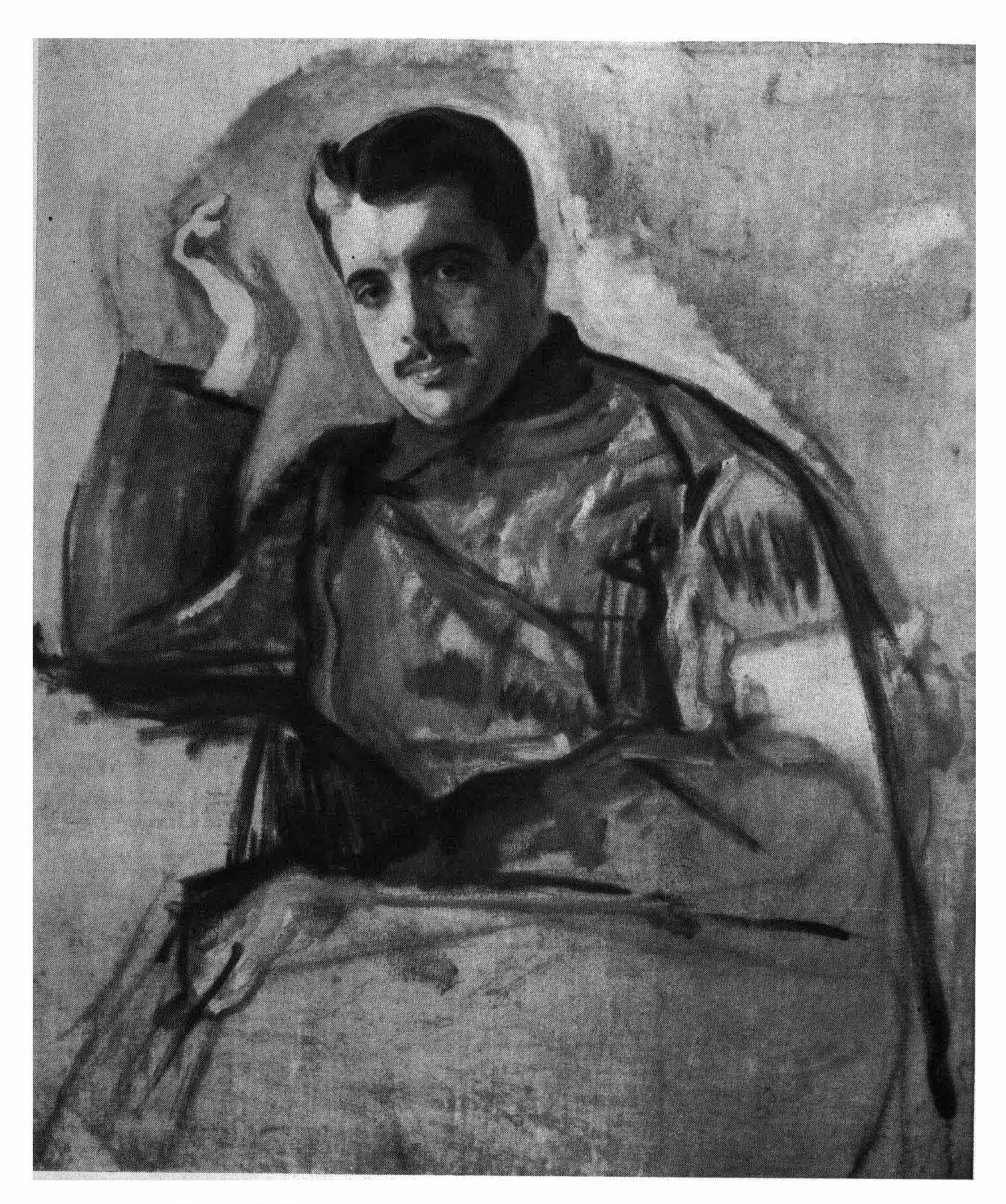
[152] Антон Валентинович Серов (1900—1942) — младший сын Серова.

[153] Георгий Валентинович Серов (1894—1929) — сын Серова, артист; умер в Париже. В свое время актерское дарование его высоко оценивалось. Вот что писала о нем газета «Последние новости»: «Свою артистическую карьеру он начал в Москве в студии Художественного театра, примкнул к пражской группе Художественного театра и с неизменным успехом выступал в Праге, Париже и всех крупных европейских



БЕЗЛОШАДНЫЙ. **Акварель. 1899.**

Воспроизведена в литературно-художественном сборнике «В помощь пострадавшим от неурожая» (М., 1899).



С. П. Дягилев. Масло. 1904.

центрах. Три года тому назад Серов перешел на французскую сцену, где он быстро выдвинулся и создал себе крупное имя <...> Попутно работал для синема...» (Скончался Г. В. Серов. Умер скоропостижно на репетиции.— «Последние новости», Париж, 1929, 25 сентября, № 3108). Художественный обозреватель газеты С. М. Волконский, бывший директор императорских театров, писал: «Если бы Серов... пошел дальше так, как он начал, — кто скажет, какое место он занял бы в мировом театре? <...> Но в пределах склонности, в границах специального, так называемого „характерного", репертуара он большой, настоящий, редкий артист. Редкое явление и особенно ценное в теперешнее время разброда всех русских сил» (там же).

154 Сергей Павлович Дягилев (1872—1929) — выдающийся деятель русского искусства: один из инициаторов издания журнала «Мир искусства» (1898—1904 гг.) и его редактор (в последние годы попеременно с Бенуа); единоличный устроитель художественных выставок этого журнала, инициатор и организатор в 1900 году художественного объединения «Мир искусства», во главе которого он был вместе с Бенуа и Серовым; устроитель историко-художественной выставки русских портретов в 1905 году. С конца 1906 года деятельность Дягилева протекала за пределами родины и сосредоточилась в основном на балете (с 1909 года). Спектакли знаменитых дягнлевских «русских сезонов», отличавшиеся великолепными декорациями и костюмами, оригинальностью хореографии, первоклассным составом исполнителей, положили начало славе отечественного искусства за рубежом.

Хотя художественная и театральная деятельность Дягилева вызывает серьезную критику, однако нельзя отрицать ее значительного влияния на развитие русского и мирового искусства.

Вот как, например, Репин высказался в печати о Дягилеве: «Сергея Павловича Дягилева я очень уважаю. Это крупная личность, как организатор выставок и, наконец, русских опер в Париже и других местах. Так широко, грандиозно и с таким несомненным успехом мог поставить дело только большой ум, с огромным вкусом и колоссальной инициативой. Это делец высшего покроя, дипломатических способностей. Его можно сравнить только с гениальным русским государственным умом С. Ю. Витте. Роль Дягилева еще впереди» (И. Репин. В аду у Пифона. — «Биржевые ведомости», веч. вып., 1910, 15 мая, № 11715).

И. Э. Грабарь, сам исключительный знаток и ценитель искусства, писал впоследствии в своих воспоминаниях: «В живописи Дягилев разбирался на редкость хорошо, гораздо лучше иных художников. Он имел исключительную зрительную память и иконографический нюх, поражавшие нас всех несколько лет спустя, во время работ над устройством выставки русских исторических портретов в Таврическом дворце, им затеянной и им единолично проведенной» (И. Э. Грабарь. Моя жизнь. Автомонография. М., 1937, стр. 155, 156). К. Коровин, как вспоминает И. Ф. Стравинский, произнес следующие «великолепные слова»: «Благодарю тебя, — сказал он однажды Дягилеву, — благодарю тебя за то, что ты существуешь» (Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, стр. 225). М. В. Нестеров на страницах своей книги счел необходимым так охарактеризовать Дягилева: «Дягилев — явление чисто русское, хотя

и чрезвычайное. В нем соединились все особенности русской одаренности. Спокон веков в отечестве нашем не переводились Дягилевы. Они — то тут, то там — давали себя знать. Редкое поколение в какой-нибудь области не имело своего Дягилева, человека огромных дарований, не меньших дерзновений, и не их вина, что в прошлом не всегда наша страна, наше общество умело их оценить и с равным талантом силы их использовать». И далее Нестеров, вспоминая Дягилева как организатора художественных выставок, писал: «Несравненный Сергей Павлович, блестящий дирижер отлично подобранного оркестра, наезжая в Москву, посещал мастерские художников, как когда-то делал Третьяков, — делал это без его благородной скромности, делал совершенно по-диктаторски, распоряжался, вовсе не считаясь с авторами. Рукою властною отбирал, что хотел, жаловал, карал и миловал их» (М. В. Нестеров. Давние дни. Встречи и воспоминания. Изд. 2, дополненное. М., 1959, стр. 171, 174).

Отношение Серова к Дягилеву было весьма сложным. Характерны слова Серова, которые приводит Н. П. Ульянов в своей книге «Мои встречи»: «Сергей Павлович — человек с глазом. Второго такого не сыщешь. За все время он ошибся всего три раза... Подумать — сколько наворотил этот человек и сколько в нем самом наворочено. Много в нем хорошего, а еще больше плохого, отвратительного. Более чем кого бы то ни было я ненавижу его и, представьте, люблю!» (Н. П. Ульянов. Мои встречи. Изд. 2, дополненное. М., 1959, стр. 87; см. также аналогичное высказывание Серова в изложении его дочери: О. Серова. Воспоминания о моем отце. М.—Л., 1947, стр. 87). Если отношение Серова к Дягилеву как человеку было двойственным и противоречивым, то его отношение к художественной деятельности Дягилева было всегда положительным. Достаточно напомнить, что с самого начала Серов неизменно поддерживал творческие начинания Дягилева, иной раз спасая их от, казалось бы, неминуемой гибели. Так было с журналом «Мир искусства», для которого Серов выхлопотал субсидию у царя; так было и с художественными выставками, которые устраивал Дягилев, — для них Серов искал помещение и вербовал участников (см. дневниковые записи В. В. Переплетчикова. — Не издано; ЦГАЛИ). Впоследствии, когда Дягилев переключился на театральные дела, Серов помогал ему в проведении «русских сезонов» в Париже и Лондоне. По просьбе Дягилева Серов написал в 1908 году портрет Н. А. Римского-Корсакова, в 1909 исполнил афишу с портретом А. П. Павловой, в 1911 — занавес к балету «Шехеразада». Как высоко ценил Серов театральные постановки, осуществленные Дягилевым за границей, видно из его письма в редакцию газеты «Речь» от 22 сентября 1910 года, в котором, решительно отводя попытки директора императорских театров В. А. Теляковского очернить эти спектакли, писал: «...в настоящее время русские театральные постановки стоят на первом месте, свидетельствуют европейские художники, французы и немцы. И, действительно, над этим в театрах у нас работают лучшие художники — что пока не принято в Европе. Балеты Дягилева, поставленные сообща — Бакстом, Фокиным и Дягилевым, были положительно красивы, за исключением двух-трех вставных номеров в сборных спектаклях — номеров чисто балетно-акробатического свойства, некоторые же, как «Шехеразада», прямо великолепны» («Речь», 1910, 22 сентября, № 260. В книге: Серов. Переписка, стр. 383, — это письмо в редакцию «Речи» перепечатано с искажениями и пропусками). В последний

год своей жизни, после ссоры Бенуа с Бакстом в июне 1911 года, Серов осуществлял общее художественное наблюдение за «дягилевскими» балетами.

Уважение и любовь, которые питал Серов к Дягилеву, удивляли современников. В письме от 12 января 1903 года Бенуа не без нотки ревности замечал Серову: «...ты ему <Дягилеву> все готов простить» (Серов. Переписка, стр. 353). 30 ноября 1904 года Бенуа писал Серову, что он, Серов, питает «некую, почти преступную слабость к г. Дягилеву» (там же, стр. 357). Более двух десятилетий спустя, вскользь касаясь отношения Серова к Дягилеву, Бенуа утверждал, что Дягилеву удалось «совершенно приручить и подчинить своей воле» Серова. «И подчинение это,— добавлял Бенуа,— зиждилось не на чем-то недостойном, не на „слабости" Серова, а на его честном, прямолинейном признании „Сережиного гения", для которого он, обычно такой осторожный и обдуманный, был способен на всевозможные жертвы» (Александр Бенуа. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928, стр. 37). Это же 6 марта 1900 года констатировал Репин в письме к Остроухову: «До чего Серов предался Дягилеву! ! !» (И. Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952, стр. 145). М. В. Нестеров, останавливаясь на отношениях Серова и Дягилева, писал в своих воспоминаниях: «...его <Серова> непреодолимо влекло к Дягилеву» (М. В. Нестеров. Давние дни. Встречи и воспоминания. Изд. 2. дополненное. М., 1959, стр. 173). Впрочем, признавался далее Нестеров, «если Дягилев казался солнцем Серову, то и для нас, знавших его, он не был „тьмой кромешной", и мы по-своему его как-то любили. Богата Русская земля, даровит наш народ. С. П. Дягилев был живым его воплощением. Что за беда, что он беспечно, так щедро расточал свои таланты! Мир артистов долго его не забудет» (там же, стр. 177).

В 1904 году Серов стал писать портрет Дягилева, но по неизвестным для нас причинам не закончил его. По мнению близко стоявшего к «Миру искусства» П. П. Перцова, «внешний облик Дягилева превосходно схвачен» на этом «почти наброске Серова» (П. П. Перцов. Литературные воспоминания. 1890—1902. М.—Л., 1933, стр. 276). С. П. Яремич так характеризовал это произведение Серова: «...свежесть непосредственного впечатления, естественность поворота головы, поразительное сходство и чудеснейшая свежесть красок» (С. П. Яремич. Серов. Рисунки. Л., 1936, стр. 14).

Следует отметить, что при жизни С. П. Дягилева и за истекшие почти четыре десятилетия со дня его смерти за рубежом появилось свыше двадцати книг и альбомов о нем, о его постановках, множество статей. Назовем лишь некоторые основные. Среди них выделяется роскошное издание: W. A. Propert. The Russian Ballet in Western Europe. London, 1921. Наиболее содержательная работа, посвященная творческому пути Дягилева: С. М. Лифарь. Дягилев и с Дягилевым. Париж, 1939 (на русском языке; в 1959 году в Монако она переиздана на французском). Значительный интерес представляет книга: A. Haskell. Diahileff. His artistic and private life. London, 1935, написанная им в сотрудничестве с В. Ф. Нувелем, близким другом Дягилева. Кроме того, Дягилеву и его театральной деятельности были посвящены следующие издания: книга C. W. Beaumont. The Diaghilev Ballet in London, третье издание которой появилось в 1951 году; Richard Buckle. In search of Diaghilef. London, 1955; Nathalie Gontcharova, Michel Larionov, Pierre Vorms. Les ballets russes. Serge

de Diaghilev et la décoration théâtrale. Belvès (Dordogne), 1955; The Diaghilev ballet. 1909—1929. London, 1955; Maurice Sandoz. Diaghilev — Nijinsky and other vignettes. New Jork, 1956; Lydia Sokolova. Dancing for Diaghilev. London, 1960. В 30—50-х годах в Париже и Лондоне было организовано несколько интересных выставок, посвященных Дягилеву, на которых экспонировались первоклассные изобразительные и документальные материалы, связанные со всеми сторонами его деятельности. Одна из выставок была показана в 1937 году в Париже; А. Н. Бенуа посвятил ей большую и интересную статью под названием «Дягилевская выставка» в газете «Последние новости» (1939, 8, 15, 22 апреля, № 6585, 6592, 6599).

[155] «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова шла в декорациях А. Я. Головина и Н. К. Рериха (вторая сцена); в спектакле пел Ф. И. Шаляпин.

[156] Елизавета Ивановна Гусева (она же Аринушкина; род. в 1873 г.) — крестьянка, потом учительница и фельдшерица села Судосева, была выслана, как указывалось в депеше начальника Симбирского жандармского управления Департаменту полиции, в 1906 году в Вологодскую губернию «на три года за агитацию среди крестьян в Карсунском уезде», но самовольно последовала за мужем П. И. Гусевым в Туруханский край Енисейской губернии (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «Партия социалистов-революционеров. Агентура. По Симбирской губернии», ф. 102, оп. 12, 1911 г., ед. хр. 2, ч. 70-Б). Е. И. Гусева вернулась из ссылки 12 октября 1910 года.

[157] Речь идет о П. И. Гусеве (см. прим. 147, стр. 262, 263). Интересные сведения о жизни в ссылке Гусева и его жены, любимых воспитанников В. С. Серовой, содержатся в справке, составленной в Департаменте полиции по материалам Иркутского жандармского управления. В ней указывается: «...среди ссыльных Туруханского края особым влиянием пользовались Павел и Елизавета Гусевы, без участия которых не обошлось ни одно собрание. Они бывали на <...> сходках с целью разработки плана захватить в свои руки власть в крае, организовать массовые побеги и сплотиться для этого в прочную организацию с определенным уставом» (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «О крестьянине Павле Гусеве и др.», V, 1907 г., № 586, ч. 1, л. 7). П. И. Гусев вернулся на родину из ссылки в июне 1911 года.

[158] По-видимому, об этих хлопотах 4 апреля 1910 года Серов сообщал жене: «Завтра буду у Стаховича по поводу Гусева» (Серов. Переписка, стр. 169). О результатах этих хлопот нам неизвестно.

[159] Chapelle — домовая церковь монастыря Sacré-Coeur в Париже, построена в 1728—1731 годах. Монастырь, служивший обителью лишь для монахов аристократического происхождения, размещался там с 1820 года по 1905 год, а в 1911 году он поступил в собственность государства. В начале 900-х годов в нем жили и работали Айседора Дункан, Жан Кокто, Анри Матисс, Райнер Марна Рильке и его жена скульптор. К. Вестгоф, Огюст Роден. Ныне там размещен музей Огюста Родена.

[160] Иван Семенович Ефимов (1878—1959) — скульптор-анималист, выдающийся мастер советского изобразительного искусства. Народный художник РСФСР.

Свое художественное образование Ефимов начал в 900-х годах в частной студии Е. Н. Званцевой, где преподавали Серов и К. Коровин. Позже он встречался с Серовым в стенах Училища живописи, ваяния и зодчества, где занимался в 1906—1911 годах на скульптурном отделении. В это же время Ефимов стал участником (экспонентом) XXXIV, XXXV, XXXVI передвижных выставок 1906—1908 гг. После Октябрьской революции Ефимов участвовал в 1918 году в осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды. С 1918 года по 1930 год он профессор ВХУТЕИНа. Вместе со своей женой Н. Я. Ефимовой-Симонович был первым «кукольником» и организатором народного петрушечного театра. Один из крупнейших и своеобразных советских скульпторов и графиков, Ефимов работал в дереве, фарфоре, керамике, стекле, бронзе, кованой меди. Его произведения находятся в ряде музеев страны (ГТГ, ГРМ и др.), а декоративные работы и памятники установлены во многих городах (Москва, Ижевск, Цхалтубо, Владимир, Улан-Удэ и др.).

В некрологе, ему посвященном, говорилось: «Блестящий талант, напряженная творческая энергия и необыкновенная изобретательность были присущи Ефимову-художнику. Его искусство — это искусство ярких, жизнеутверждающих образов» («Советская культура», 1959, 10 января, № 5).

В 1911 году Ефимов помогал Серову в работе над занавесом к «Шехеразаде». В 1914 году Ефимов исполнил по памяти маслом портрет Серова. Искусствовед П. Д. Эттингер считал, что «иконографическая ценность этого посмертного изображения незначительна» (П. Эттингер. Современная русская иконография на московских выставках. Декабрь 1914 — январь 1915. Опыт регистрации. — «Русский библиофил», 1915, № 3, стр. 80). О своем знакомстве с Серовым Ефимов кратко рассказал в статье «Художник большого сердца» («Московский комсомолец», 1955, № 184, 14 сентября).

Жена И. С. Ефимова Нина Яковлевна (1877—1948), урожденная Симонович,— двоюродная сестра Серова, художница.

До 1900 года работала учительницей в Тифлисе, Твери и занималась в частной художественной школе. В 1901—1902 годах она посещала школу Е. Н. Званцевой. С 1904 по 1908 год училась в Училище живописи, ваяния и зодчества. В 1907 году была экспонентом XXXV передвижной выставки в Москве. Много творческого труда затратила, чтобы запечатлеть тамбовских крестьян и природу этого края. Работала также в качестве иллюстратора детской книги.

Вместе со своим мужем скульптором И. С. Ефимовым она исполняла силуэты. Среди них был силуэтный портрет Серова, в котором, по мнению современника, «характерно восстановлен облик» художника (П. Эттингер. Силуэты Н. Я. Симонович-Ефимовой. — «Столица и усадьба», 1917, № 80, стр. 21; этот портрет репродуцирован в кн.: Симонович-Ефимова, стр. 146). Она и И. С. Ефимов были инициаторами первого советского кукольного театра. Совместно с ним, а также самостоятельно ею написаны книги по кукольному и теневому театру: «Петрушка» (Пг., 1920), «Записки петрушечника» (М.—Л., 1925), «Теневой театр» (М.—Л., 1937) и др.

Перу Ефимовой-Симонович принадлежат несколько мемуарных публикаций: «Встречи с Серовым» («Творчество», 1935, № 2, стр. 3—7), «Памяти музыканта-обще-

ственника В. С. Серовой» («Советская музыка», 1947, № 4, стр. 60) и книга «Воспоминания о Валентине Александровиче Серове» (Л., 1964).

[161] С. П. Яремич, издавна хорошо знавший Серова, также упоминает об этом обвинении Серова во «втирании очков». В одной статье он писал: «С Серовым в последние годы жизни произошло то же самое, что с Роденом в период создания статуи Бальзака. И Родена так же, как и Серова, упрекали, что он чудит и насмехается над публикой, и упрекали потому, что не поняли изгибов души художника, богатства его натуры. Серов мог бы сказать то же самое, что сказал Роден в ответ на обвинения в глумлении над публикой, что мистифицировать публику художественным творчеством — это значило бы прежде всего издеваться над собственным дарованием, чего истинный художник никогда себе не позволит» (С. Яремич. Личность Серова. — «Речь», 1914, 13 января, № 12).

[162] Портрет Иды Рубинштейн приобрел в июне 1911 года товарищ управляющего Русским музеем гр. Д. И. Толстой. Серов предостерегал его о возможных неприятных последствиях: «Да — нареканиям Вы подвергнетесь с этой покупкой, и непосредственное начальство Ваше будет недовольно. Но раз это Вас не смущает, то меня тем более или менее — уж не знаю, как сказать» (из письма от июня 1911 г. — Не издано; ЦГИАЛ). Как и предупреждал Серов, приобретение портрета Иды Рубинштейн Русским музеем вызвало сильное возмущение некоторых художников-академистов. Остроухов, которому хорошо было известно, какую баталию приходилось выдерживать Д. И. Толстому, не переставал лелеять мысль заполучить в Третьяковскую галерею портрет Иды Рубинштейн, ставший ему особенно дорогим после смерти Серова. В письме к Д. И. Толстому от 28 декабря 1911 года Остроухов откровенно заявлял об этом: «Буду ждать с нетерпением результатов Ваших споров с начальством и от души желаю победы; если же придется уступить — выходите, конечно, и не несите дальше большой ответственности. Если Иду, прелестную, очаровательную Иду, да еще в зимнюю-то стужу, удалят из Музея — я надеюсь, ее с любовью пригреет Третьяковская галерея. И я сделаю это так, что не будет ни сучка, ни задоринки. Группа друзей приобретет ее за уплаченную Вами цену и принесет в дар нашему собранию» (не издано; хранится там же). Прошел месяц, и длительная борьба против произведения скончавшегося художника, наконец, завершилась. «Поздравляю Вас с улажением серовских приобретений,— писал Остроухов Толстому 28 января 1912 года,— очень жалею, что Ида останется зябнуть в Ваших холодных стенах, где, кроме Вас, ее никто любить не будет» (не издано; хранится там же). Сам Д. И. Толстой впоследствии вспоминал в своих «Автобиографических записках»: «...самый сильный скандал уже впоследствии, когда я, так сказать, окончательно эмансипировался от влияния Академии, вызвало приобретение единолично мною „Иды Рубинштейн“ Серова. Помимо обрушившейся на меня газетной полемики, мне пришлось вытерпеть сильный натиск со стороны вел. кн. Георгия Михайловича <управляющего Русским музеем>, на которого по этому поводу набросились в Яхтклубе, и запрос в Академии к Президенту со стороны Боткина. Я сам был тогда уже членом Академии и горячо парировал удар, которому в сущности сочув-

ствовали как Президент Мария Павловна, так и большинство членов. В конце концов несмотря на нападения со всех сторон, Ида осталась висеть на стенах Музея» (не издано; ЦГАЛИ).

В Русском музее произведениям Серова был отведен после его смерти специальный зал. А. Н. Бенуа писал по этому поводу: «Ведь потребовалась смерть этого чудного героя искусства, чтобы его произведения были здесь сгруппированы; не умри он — они бы оставались разбросанными по разным учреждениям и в частных руках. А кто учтет, какое значение для русского искусства имеет теперь то, что можно в музее изучать Серова. Как прислушался в свое время к Венецианову Федотов, так и теперь авось найдутся такие, кто, презрев базарную шумиху, сумеют прислушаться к веским и благородным речам Серова» (Александр Бенуа. Обновление музея Александра III.— «Речь», 1912, 19 октября, № 287).

[163] Валентина Семеновна неточно цитирует письмо Серова к М. С. Цетлин от октября 1911 года. В письме совершенно не слышится той жалобной нотки, которая звучит в словах «Что мне делать?», ею приведенных по памяти, но в письме отсутствующих. Вот что в действительности писал тогда Серов: «Остроухов мне между прочим говорил о Вашем намерении приютить у себя бедную Иду мою Рубинштейн, если ее, бедную, голую, выгонят из музея Александра III на улицу. Ну, что же, я, конечно, ничего не имел бы против,— не знаю, как рассудят сами Рубинштейны — если бы сей случай случился. Впрочем, надо полагать, ее под ручку сведет сам директор музея граф Д. И. Толстой, который решил на случай сего скандала уйти. Вот какие бывают скандалы, то есть могут быть. Я рад, ибо в душе — скандалист, — да и на деле, впрочем» (Грабарь, стр. 220).

[164] Некоторые сведения о том, как создавался портрет Иды Рубинштейн, см.: О. Серова. Воспоминания о моем отце. М.—Л., 1947, стр. 92, 93; Симонович-Ефимова, стр. 116—118. Судя по последней работе, ее автору остался неизвестным факт публикации этих воспоминаний В. С. Серовой в «Русских ведомостях», хотя они частично были основаны на сообщении самой Н. Я. Симонович-Ефимовой и ее мужа.

[165] Н. Я. Симонович-Ефимова рассказывает: «Я помню, как Серов, взяв и меня с собою к Щукину, с интересом и удовольствием в первый раз смотрел Гогена. Про одну вещь он сказал: „Тут есть путешествие“» (Симонович-Ефимова, стр. 136).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. С. СЕРОВОЙ

На всем протяжении своего полувекового служения обществу В. С. Серова не выпускала перо из рук. В различных дореволюционных периодических изданиях и сборниках она напечатала множество работ, в которых проявился ее многогранный литературный талант. Тут воспоминания и рассказы, статьи и переводы, очерки и письма в редакции, в той или иной степени освещающие ее музыкальную, литературную и общественную деятельность. Имя Серовой как талантливого автора в свое время пользовалось известным авторитетом. Между тем до сих пор ее работы не только не извлечены на свет, но даже не существует их перечня (лишь в юбилейном сборнике «Русские ведомости. 1863—1913», М., 1913, стр. 173, были указаны некоторые статьи Серовой, появившиеся в этой газете). Нам удалось отыскать свыше шестидесяти печатных работ Серовой (не считая ее книги воспоминаний о муже и сыне, отдельные части которой предварительно печатались в периодических изданиях). Но это, конечно, далеко не все из того, что она опубликовала. Так, например, нами не обнаружена статья, о которой Репин уведомлял 10 октября 1876 года В. В. Стасова: «Смотрите, скоро появится статья В. Серовой о Вагнере в Байрейте, она читала нам в Москве» (И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. Т. 1. М.—Л., 1948, стр. 139). Впрочем, неизвестно, была ли эта статья вообще напечатана. Все же для нас вполне могли остаться неведомыми некоторые статьи и воспоминания Серовой, появлявшиеся в малоизвестных газетах и журналах. Поэтому публикуемый здесь перечень изданных сочинений Серовой не может считаться полным. Этот перечень следует рассматривать лишь как первую попытку выявить ее печатные работы.

Вместе с тем следует учитывать, что появившиеся в печати литературные произведения Валентины Семеновны — это далеко не все, что было ею написано. Так, в той части архива В. С. Серовой, которая хранится ныне в отделе рукописей Государственного музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки в Москве, находится одиннадцать ее рукописей, а в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки в Ленинграде три ее рукописи, не увидевшие света (их перечень приводится ниже). По нашему мнению, Валентиной Семеновной было написано много работ, до сих пор остающихся неизвестными. Например, в 1902 году В. В. Стасов уведомлял родных: «Сегодня была у меня M-me Серова, обещала написать свои „Воспоминания“ об Антокольском» (В. В. Стасов. Письма к родным. Т. 3, ч. 2. М., 1962, стр. 166). Учитывая ее самые дружеские отношения с замечательным скульптором, можно не сомневаться, что она это сделала. Но задуманный Стасовым сборник об Антокольском в свет не вышел, и воспоминания Серовой нам не известны. По-видимому, они погибли. Эта же участь, надо думать, постигла и другие ее работы, например статью, посвященную трудностям, встретившимся на пути издания четырехтомника критических работ А. Н. Серова, от которой, по словам Валентины Семеновны, должны были «подпрыгнуть» все право-

веды (письмо к А. С. Симонович от 16 <декабря 1892 г.>.— Не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва). Погибли, очевидно, рукописи воспоминаний Серовой о Н. Н. Ге и о себе самой — «Еврейство в моей жизни», о работе над которыми она сообщала Н. Ф. Финдейзену 1 ноября 1894 года (не издано; отдел рукописей ГПБ).

Вряд ли сохранился и тот труд, о котором одна московская газета сообщала, что Валентина Семеновна «пишет воспоминания о своей 20-летней деятельности в деревне» («Русские ведомости», 1910, 31 декабря, № 302).

Очевидно, часть статей Серовой из-за их социальной направленности или других неприемлемых в то время качеств не была напечатана, осела, а потом и совсем затерялась в различных редакциях. Так, по-видимому, случилось с рукописью статьи-«бомбы» о голоде и болезни в деревне, которую не поместило «Новое время» (см. очерк о В. С. Серовой, стр. 33).

Вероятно, не избежала этой участи и статья для журнала «Артист» или другого издания «в лист или $1\frac{1}{2}$ листа печатных» о критических сочинениях А. Н. Серова, которую она намеревалась написать, поскольку ей «известно многое, чего другие рецензенты не знают о Серове» (из письма к Ф. А. Куманину от 29 октября 1892 г.— Не издано; отдел рукописей ГЦТМ). Не лучшая судьба была и у другой рукописи — предисловия к четырехтомному изданию критических статей А. Н. Серова. В том же письме к А. С. Симонович от 16 <декабря 1892 года> Валентина Семеновна сообщала, что ее предисловие «уничтожил» комитет, занимавшийся этим изданием, под предлогом, что «жене неприлично писать о муже» (не издано; в собрании А. И. Ефимова, Москва).

Вполне вероятно, что, встречая иной раз препятствия к напечатанию своих статей, Валентина Семеновна вынуждена была помещать их в прессе под псевдонимами. В этом убеждает ее письмо от 30 августа 1893 года к Л. Я. Гуревич, издававшей в Петербурге журнал «Северный вестник»: «Любовь Яковлевна, будьте добры и поместите мой маленький очерк „Верующая душа“ в ближайшем номере „Северного вестника“, ведь я его сдала в редакцию еще до Рождества... Под своим именем я не могу его печатать, а только под псевдонимом, которым подписалась» (не издано; отдел рукописей ИРЛИ. Очерк Серовой «Верующая душа» в журнале «Северный вестник» за 1893—1894 годы не был напечатан).

По нашему мнению, Серовой принадлежит также заметка, подписанная «крестьянин Иван Павлов» и посвященная высылке революционно настроенных крестьян села Судосева в Туруханский край, которая появилась в симбирской газете «Волжские вести» (1907, 7 июня, № 37; см. прим. 147, стр. 263).

Возможно, в литературной практике Серовой были и другие случаи, когда она, выступая в печати, пользовалась псевдонимами.

Наконец, вполне вероятна утрата и гибель большого числа рукописей Серовой, так как она не торопилась с их опубликованием. Достаточно вспомнить, что ее воспоминания о муже появились отдельным изданием лишь спустя тридцать лет после того, как были написаны.

Мы надеемся, что исследователи предпримут дальнейшие поиски напечатанного и неизданного литературного наследия В. С. Серовой и это приведет к положительным результатам.

I. ВОСПОМИНАНИЯ, РАССКАЗЫ, СТАТЬИ И ПЕРЕВОДЫ В. С. СЕРОВОЙ, А ТАКЖЕ ИНТЕРВЬЮ С НЕЙ, ПОЯВИВШИЕСЯ В ПЕЧАТИ В 1865—1915 ГОДАХ

1. Россини. <Перевод из кн.: W. H. Riehl. Musikalische Charakterköpfe *>. — «Русская сцена», 1865, № 1.
2. Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти. <Перевод из кн.: W. H. Riehl. Musikalische Charakterköpfe>. — Там же, № 6-7.
3. Наши идеалы музыкального образования. — «Музыка и театр», 1867, № 2.
4. Руководство к обучению в народных школах пению Н. Афанасьева. Руководство к обучению пения в народных школах Г. Я. Ломакина. — Там же, № 4.
5. Об историческом значении фортепианной игры. — Там же, № 6.
6. Правда ли что в наше время нет потребности в музыке? — Там же, № 11.
7. Популярное, первоначальное обучение музыкальной грамотности (азбуке) по практическим занятиям в хоровых классах.— Там же, № 13, 15; 1868, № 17.
8. Берлиоз в Петербурге.— Там же, 1867, № 14.
9. Спенсер о музыке. — Там же.
10. Музыкальная хроника Москвы. — Там же, 1868, № 16.
11. «Жизнь за царя» с новым персоналом. — Там же, № 17.
12. Значение романсов в наше время (По поводу нововышедших романсов Мусоргского, Шелля и Кюи). — Там же.
13. Мои воспоминания. <Без подписи>.— Там же, 1867, № 11, 12, 14, 15; 1868, № 16. (О принадлежности этих воспоминаний перу В. С. Серовой см. выше во вступительной статье, ей посвященной, стр. 23).
14. Русская музыка. Три враждебных партии в 60-х годах: 1) Консерватория, представитель ее Чайковский. 2) «Могучая кучка», представители ее — Даргомыжский, Мусоргский и Римский-Корсаков. 3) Серов. — Их труды в опере, симфонии, салонной песне. — Прогресс во всех этих отраслях и регресс в последнее десятилетие. Как идти вперед по прогрессивному пути? — Народная песня и Мельгунов. — Педагогика.— Заключение.— «Северный вестник», 1885, № 4.
15. Юбилейный год А. Н. Серова.— «Баян», 1889, № 2.
    Отклик: Л. <В. Баскин>. По адресу г-жи Серовой.— «Петербургская газета», 1889, 6 февраля, № 36.
16. Историческая и салонная опера. «Игорь» и «Пиковая дама».— «Новости и биржевая газета», изд. 1, 1891, 9 и 16 января, № 9 и 16.
17. Из деревни. — «Русские ведомости», 1892, 20 марта и 15 апреля, № 78 и 91. (Статья является первой главой из рукописи «Мое милое Судосево!»; см. стр. 278, № 7).

* Образы музыкантов *(нем.)*.

18. Считать ли деятельность благотворителей оконченной в неурожайных местностях?— Там же, 1892, 12 октября, № 282.
Отклик: «Вестник Европы», 1892, № 11; см. выше во вступительной статье о В. С. Серовой, стр. 33.
19. Музыка в деревне. — «Артист», 1892, № 25. (В 1897 г. эта статья была издана отдельной брошюрой. Автограф статьи — в ЦГАЛИ.)
20. Опера-балет «Млада» г. Римского-Корсакова. — Там же, 1893, № 26. Эта статья под названием «Чудный кошмар (По поводу новой оперы „Млада“ г. Р.-Корсакова)» была также напечатана в «Северном вестнике», 1893, № 1. Автограф статьи — в ЦГАЛИ.
21. Золотая свадьба бабушки (По поводу 50-летия оперы «Руслан и Людмила»). — «Северный вестник», 1893, № 1.
22. Из Карсунского уезда.— «Русские ведомости», 1893, 2 марта, № 59.
23. Карсунский уезд.— Там же, 9 апреля, № 95.
24. Из Карсунского уезда.— Там же, 25 мая, № 141.
25. Капля в море (Письмо из Карсунского уезда). <О большом поле деятельности в деревне для интеллигенции>. — «Волжский вестник», Казань, 1893, 14 июня, № 148.
26. Встречи с Л. Н. Толстым на музыкальном поприще. — «Русская музыкальная газета», 1894, № 4.
27. Павел Иванович Бларамберг. — Там же, 1894, № 10.
28. Бабушка Арина. — «Волжский вестник», Казань, 1894, 9 февраля, № 37.
29. Trois moments musicals *. Воспоминания о П. И. Чайковском. — «Русская музыкальная газета», 1895, № 1, 2.
30. «Тушинцы» П. И. Бларамберга на Московской оперной сцене. — Там же, 1895, № 3.
31. Пересадка ученой музыки в народ. — «Вестник воспитания», 1896, № 1. (Автограф — в отделе рукописей ММК).
Отклики: Среди газет и журналов.— «Новое время», 1896, 22 февраля, № 7178; В. П. Заметки о педагогической и детской литературе.— «Новое слово», 1896, № 7, апрель.
32. Икс. К 25-летию оперы «Вражья сила». У В. С. Серовой.— «Петербургская газета», 1896, 1 февраля, № 31.
33. Итоги (Что сделано в пользу и в ущерб Серову в течение 25-ти лет после его смерти).— «Новое время», 1896, 19 февраля, № 7175.
Отклики: Антракт. — «Петербургская газета», 1896, 21 февраля, № 50; Ник. Финдейзен. О том, как причитает г-жа Серова. — «Русская музыкальная газета», 1896, № 3.

* Три музыкальных момента *(франц.)*.

34. Письмо в редакцию. <О распространении хоровой музыки в деревне>.— «Русские ведомости», 1896, 24 апреля, № 112.

35. Школьная елка в деревне. — «Вестник воспитания», 1896, № 7.

36. Новое дело в деревне.— Там же, 1896, № 8.

37. Современные деревенские театры в России. — «Новое слово», 1896, № 1, октябрь. Отклик: А-и й. Журнальные очерки. — «Гласность», 1897, 30 января, № 30.

38. Первая земледельческая артель в с. Судосеве.— «Русские ведомости», 1897, 8 марта, № 66.

39. М. К. У В. С. Серовой. <Интервью>. — «Одесские новости», 1897, 28 июля, № 4041. Отклик: Слово-Глаголь <С. С. Гусев>. Изо дня в день. — Там же, 1897, 29 июля, № 4042.

40. Мои музыкальные удачи и неудачи в деревне (Языково, Судосево, Давыдовка). — «Русские ведомости», 1898, 11 и 18 апреля, № 98 и 105.

41. Жить — или не жить? <О необходимости введения артельных начал в деревне>.— «С.-Петербургские ведомости», 1898, 30 октября, № 298.

42. Оперные иллюстрации к историческим представлениям. — Сборник «Общее дело». Вып. 1. М., 1900.

43. Значение дирижера в современной музыке. По поводу концерта г. Хессина.— «Россия», 1901, 20 декабря, № 954.

44. Письмо к редактору «Русских ведомостей». <Об издании партитуры «Юдифь» на русском языке>.— «Русские ведомости», 1902, 15 марта, № 73.

45. Живое дело, обреченное на гибель.— Там же, 1902, 25 ноября, № 326.

46. Музыкальная экскурсия судосевцев.— «Русская мысль», 1902, № 11. Отклик: В. Г. Подарский. Наша текущая жизнь («Русская мысль» и «Вестник Европы» за последние полгода).— «Русское богатство», 1903, № 3.

47. Открытие столовой во Введенском народном доме. Письмо в редакцию.— «Русские ведомости», 1905, 20 октября, № 275.

48. Положение дела питательного пункта Введенского народного дома (Письмо в редакцию). — Там же, 1905, 30 октября, № 285.

49. Великая душа. Памяти М. А. Быковой. — Там же, 1907, 6 марта, № 52.

50. Памяти П. И. Бларамберга.— Там же, 1907, 17 марта, № 62.

51. Корреспонденции из неурожайного края.— Там же, 1907, 21 и 29 марта, № 65 и 72.

52. Воспоминания об А. И. Чупрове.— Там же, 1909, 24 февраля, № 44.

53. Из воспоминаний об А. Н. Серове. По телефону от нашего петербургского корреспондента. <Интервью>. — «Русское слово», 1911, 20 января, № 15.

54. М. Двинский <М. М. Берман>. К возобновлению оперы «Юдифь». <Интервью>. — «Биржевые ведомости», веч. вып., 1912, 13 ноября, № 13246.

55. О деревенском хоровом доме.— «Биржевые ведомости», 1912, 20 ноября, № 13258. (Эта статья была перепечатана с ошибочной подписью «А. Серов» в журналах

«Хоровое и регентское дело», 1912, № 12, и «Гусельки яровчаты», Н.-Новгород, 1913, № 5-6. В последнем журнале статья появилась с некоторыми изменениями. Автограф — в отделе рукописей ММК.)

56. Письмо в редакцию. <Призыв к учащимся музыкальных учреждений Петербурга принять участие в праздновании юбилея А. Н. Серова>. — «Биржевые ведомости», 1912, 19 декабря, № 13307.

57. Светлый радостный денек. <Об оперном спектакле в деревне Сябринцы, Новгородской губернии>.— «Русская молва», 1913, 18 марта, № 96. (Эта статья была перепечатана в еженедельнике «Музыка», 1913, № 122, 23 марта.)

58. Итоги. <О деятельности В. С. Серовой в деревне в голодные годы>.— «Русские ведомости», 1913, 17 августа, № 189.

59. Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович. СПб., 1914.
Следующие главы из этих воспоминаний были напечатаны до выхода отдельного издания:

а) Александр Николаевич Серов. Первая моя встреча с Серовым 25 лет тому назад. — «Русские ведомости», 1888, 19 сентября, № 258.

б) А. Н. Серов при постановке «Рогнеды» в 1865 г.— «Новости и биржевая газета», изд. 1, 1890, 19 октября, № 288. Перепечатано: «Нувеллист», 1890, № 7, ноябрь.

в) La grande ménagerie de la 15-e ligne *.— «Новости и биржевая газета», 1890, 4 декабря, № 334.

г) Рихард Вагнер. Отрывок из моих воспоминаний (Первая поездка за границу в 1864 г.) — «Артист», 1891, № 12.

д) Наша первая поездка за границу (1863 г.) ** (Из моих воспоминаний).— Там же, № 13. (Автограф статьи — в ЦГАЛИ.)

е) Первый выход в свет оперы «Вражья сила» (Из моих воспоминаний). — Там же, № 14.

ж) Александр Николаевич Серов. Праздники и будни в нашей совместной жизни. — «Русская мысль», 1913, № 1, 2, 3, 4, 5.
Отклики: М. Иванов. Идеалист-художник сороковых годов. — «Новое время», 1914, 23 июля, № 13749; а также в рецензиях на воспоминания о В. А. Серове (см. выше, стр. 24—26).

з) Как рос мой сын. — «Русская мысль», 1913, № 10, 11, 12. (Рукопись с правкой В. С. Серовой — в отделе рукописей ММК.).
Отклики см. выше в статье о В. С. Серовой, стр 27, 28.

60. Деревенское захолустье. — «Русские ведомости», 1914, 16 октября, № 238.

61. Юбилей А. Н. Серова.— «Речь», 1914, 19 января, № 18.

---

* Знаменитый зверинец 15-й линии *(франц.)*.

** Первое путешествие А. Н. и В. С. Серовых за границу состоялось в 1864 г., как было указано Валентиной Семеновной в предшествующей статье.

62. Чета Бларамбергов.— «Музыкальный современник», 1915, № 1, сентябрь. (Один из рукописных вариантов к разделу о М. К. Бларамберг — в отделе рукописей ММК.) Отклик: Н. Кашкин. Письмо в редакцию.— Там же, 1915, № 2, октябрь.

63. Письмо в редакцию. <Ответ на замечания Н. Д. Кашкина к ее статье «Чета Бларамбергов»>.— Там же, 1915, № 2, октябрь.

64. К годовщине кончины В. А. Серова (22-го ноября 1911 г.) (Воспоминание об излюбленном его парижском ателье La Chapelle). — «Русские ведомости», 1915, 21 ноября, № 268. Перепечатывается в настоящем издании.

II. РУКОПИСИ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ (ИЛИ НЕ ОТЫСКАННЫХ В ПЕЧАТИ) ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. С. СЕРОВОЙ

1. Автобиография. — 2 л.
Рукопись относится к концу 80-х годов, отдел рукописей ГПБ.

2. Дружеская беседа по поводу брошюры г. Финдейзена <Музыкальные очерки и эскизы. СПб., 1891>.— 12 л.
Рукопись помечена 14 октября 1891 года; хранится там же.

3. Страницы из воспоминаний. — 12 л. <Об истории написания музыкального произведения, посвященного Н. Ф. Финдейзену>.
Рукопись относится к 1891 году; хранится там же.

4. Наше попечительское собрание, парящее в облаках. — 12 л. <О помощи неимущим крестьянам села Судосева и планах крестьян об устранении нищеты в деревне>.
Очерк написан в начале 1892 года; отдел рукописей ММК.

5. Пасха в Судосеве.— 6 л.
Очерк написан, по-видимому, в 1892—1893 годах; хранится там же.

6. Три зимы в деревне (1891 и 1892 — неурожайные, а в 1893 — урожайная). — 16 л. <Обзор положения крестьян села Судосева>.
Написан 15 декабря 1893 года. На рукописи имеется пометка: «Продолжение следует»; хранится там же.

7. Мое милое Судосево! (Воспоминания о деятельности в 1892 году в краях, пострадавших от бесхлебицы.) В пользу пострадавших от неурожая.— 88 л.
Рукопись относится к 1893 году; хранится там же; первая глава рукописи под названием «Из деревни» напечатана в «Русских ведомостях», 1892, 15 апреля, № 91.

8. Деревенская рапсодия. — 32 л. <О просветительской деятельности интеллигента в деревне>.
Написано 15 августа 1896 года; хранится там же.

9. С неба свалился.— 17 л. <О работе яслей в деревне>.
Написано в 1896 году; хранится там же.

10. В Лейпцигских облаках. Несколько глав из воспоминаний.— 49 л. <О жизни и работе вместе с А. Б. Хессиным над изданием в Лейпциге на немецком языке партитуры «Юдифи»>.
Рукопись помечена 1 октября 1901 года, Лейпциг; хранится там же.

11. Судосевская эпопея. — 2 л. <Выступление на праздновании десятилетия работы В. С. Серовой в деревне, состоявшемся 1 января 1902 года>.
Хранится там же.

12. Встреча нового года в Судосеве.— 9 л. <О праздновании крестьянами села Судосева десятилетия деятельности В. С. Серовой в деревне>.
Написано в январе 1902 года; хранится там же.

13. Першинцы и Никулинцы (прогрессисты и консерваторы). — 10 л. <О проявлении общественных начал в деревне во время голода>.
Хранится там же.

14. Три школки.— 8 л. <О сельских школах и положении учителя>.
Хранится там же.

15. Встрепенулись.— 40 л. <Либретто оперы>.
Отдел рукописей ГЦТМ.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Врубель — Михаил Александрович Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Составление и комментарии Э. П. Гомберг-Вержбинской и Ю. Н. Подкопаевой. Л. — М., 1963.

Грабарь — Игорь Грабарь. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. М., <1914>.

Поленовы — Е. В. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов и Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. Общая редакция А. И. Леонова. М., 1964.

Репин — И. Репин. Далекое близкое. Под редакцией и со вступительной статьей Корнея Чуковского. Изд. 7. М., 1964.

Серов. Переписка — В. А. Серов. Переписка. 1884—1911. Вступительная статья и примечания Натали Соколовой. Л. — М., 1937.

Серова — В. Серова. Александр Николаевич Серов. Праздники и будни в нашей совместной жизни (в ее книге: Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович. СПб., 1914).

Симонович-Ефимова — Н. Я. Симонович-Ефимова. Воспоминания о Валентине Александровиче Серове. Общая редакция, примечания и именной указатель Г. С. Арбузова. Л., 1964.

«Художественное наследство» — «Художественное наследство». Репин. Т. 1, 2. Редакция И. Э. Грабарь и И. С. Зильберштейн. М. — Л., 1948—1949.

ГДМЧ — Государственный дом-музей П. И. Чайковского (Клин).

ГИМ — Государственный Исторический музей (Москва).

ГЛМ — Государственный Литературный музей (Москва).

ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва).

ГМТ — Государственный музей Л. Н. Толстого (Москва).

ГПБ — Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград).

ГРМ — Государственный Русский музей (Ленинград).

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея (Москва).

ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (Москва).

ИРЛИ — Институт русской литературы Академии наук СССР (Ленинград).

ЛБ — Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина (Москва).

ММК — Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва).

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (Москва).

ЦГАОР — Центральный государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства (Москва).

ЦГИАЛ — Центральный государственный исторический архив (Ленинград)

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

* Звездочкой отмечены материалы, публикуемые впервые.

Валентина Семеновна Серова

КАК РОС МОЙ СЫН

Редактор Б. Д. Сурис. Оформление и художественно-техническая редакция Ю. Э. Фрейдлиной. Корректор М. В. Алексеевская. Подписано к печати 9/VI 1967. Формат 70×90 1/16. Печ. л. 23. (усл. л. 26,9) Уч.-изд. л. 26,325 Тир. 20 000. Изд. № 306965. М.-25976. Зак. 241. Издательство «Художник РСФСР». Ленинград, ул. Якубовича, 2/3. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 им. Ивана Федорова Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Звенигородская, 11.
Цена 1 р. 93 к.

ИСПРАВЛЕНИЕ

На стр. 5 („Содержание“) три последние строки следует читать:

Зак. 241